HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/dieromantischeze00chri

Die romantische Zeichnung

741.943
C 465n
A821

Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind

Von
Ulrich Christoffel

Mit 84 Abbildungen

München
Verlag Franz Hanfstaengl
1920

Druck der Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhaltsverzeichnis

Seite

Der romantische Künstler 1

Die Zeichnung 15

Der Ausdruck und das Monumentale 32

Das Ornament und die Erzählung 56

Der volkstümliche Holzschnitt 84

Alfred Rethel 93

Moritz Schwind 111

Joseph Führich 131

Ludwig Richter 143

Schluß 159

Nachwort 170

Verzeichnis der Abbildungen 171

Zeittafel 173

Namen-Verzeichnis 175

Der romantische Künstler

Wo immer der Versuch gemacht wird, den Inhalt des deutschen Geisteslebens auf eine Formel zu bringen, beginnt ein Streiten um Namen und Gegensätze: Dürer oder Grünewald, Goethe oder Kleist? Wer ist deutscher? Gedanke oder Gefühl, Linie oder Farbe, Beherrschung oder Ausbruch, Totalität oder Richtung? Was ist deutscher? Das Richtige liegt hier nicht in der billigen Mitte einer Feststellung, daß das Eigentümliche des deutschen Geistes in der Verbindung von Extremen bestände, und daß Kunst und Dichtung darum so problematisch wären, weil sie unbegreifliche, dem historischen Denken grotesk erscheinende Einseitigkeiten der Stilbildung gegeneinanderstellten. Bedeutungsvoll ist nicht, daß der deutsche Geist eine Polarität des Willens und der Form umfaßt, sondern daß er sich mit Notwendigkeit von dem einen Pol zum andern hinbewegen und ewig eine Entwicklung vom Chaos zum Gesetz, von der leidenschaftlichen Naivität zum objektiven Bewußtsein durchmachen muß. Dürer begann sein Leben mit der Apokalypse und schloß es mit den Aposteln, Goethe schrieb aus der Apokalypsestimmung des Sturm und Drang den Werther und krönte sein Werk und sein Leben mit dem gedanklichen zweiten Teil des Faust. Dürer und Goethe bedeuten darum Ideen, die den innersten Sinn deutscher Kunstanschauung symbolisieren. Losgelöst von allen historischen Zufälligkeiten beschreiben ihre Lebensbahnen ein und dieselbe Kurve. Aus der Selbstverständlichkeit vegetativen Schaffens erheben sie sich, Goethe mit bewußter Wahl, Dürer unter dem Druck der Verhältnisse und aus innerem Zwang, zu einem Zustand überlegter Gestaltung und geordneter Bildung der Form und des Stils. Goethe überwand das überschäumend, aber gestaltlos Treibende in sich der künstlerischen Idee, der objektiven Geltung zuliebe mit Absicht und Planmäßigkeit. Dürer, von vornherein „sentimentaler" veranlagt, erkannte, daß er der Natur innerlich am nächsten kam, wenn er die Gesetzmäßigkeit ihres Wachstums aufdeckte. Beide faßten die Kunst ihrer Zeit und ihrer Umgebung zusammen und rissen sie in eine bestimmte Bahn hinein, wobei sie diesen Dienst am Volke mit einem Opfer an persönlicher Unmittelbarkeit bezahlten. Aber das Endziel der Form in der Kunst schien ihnen wichtiger als die Ausprägung individueller Eigenarten, und schließlich stellte jenes Kunstwerk das vollgültigste Kulturfaktum dar, in dem sich die Persönlichkeit des Schöpfers auf breitester Grundlage verallgemeinerte. Der Altersroman Goethes stand als Formgattung höher als der Werther, wie die Apostel überpersönlicher waren als die Apokalypse. Darum handelte es sich, daß die deutsche Kunst nur durch das Gesetz groß werden konnte.

Aber der Moment der Erfüllung der Form war das Ende der Entwicklung vom Vegetativen zum Konstitutiven, von der instinktiven Offenbarung zur bewußten Gestaltung. Plötzlich und mit katastrophaler Gewalt brachen nun die tiefeingewurzelten Phantasietriebe der Rasse hervor und zerstörten die mühsam erarbeitete Tektonik eines ideellen Formbegriffs im ersten Anlauf. Neben Dürer erstand, von den Müttern gesandt, Grünewald, und die Meister des Donaustiles popularisierten alsbald das unheimliche Phänomen seiner gesetzlosen Kunst in jenen phantasievollen Landschaften und Familienbildchen, die der Starrheit der Dürerschule soviel warme Gegenwart entgegensetzen. Auf Goethe aber folgte die Romantik der Schlegel und Tieck, die das Normative seiner Formgedanken wie eine gierige Säure zersetzte. Doch währte der Rausch der auflösenden Ursprünglichkeit nur kurz, und der deutsche Haß gegen die Form wandelte sich ebenso unergründlich geheimnisvoll in Sehnsucht nach Gestalt.

Romantik ist also die Reaktion des Maßlosen auf die Zucht des Gesetzlichen. Sie ist eine Eruption des Temperaments und der Phantasie und kann schon darum nie zu einem Dauerzustand werden. Sie zerstört nicht nur Form und Gesetz, sondern schließlich sich selbst, indem sie wie kochendes Wasser verdampft. Das Romantische ist in allem der Gegensatz des Goethischen. Wenn Goethe seine große Seele ehrfürchtig dem Gesetz der objektiven Welt unterordnete, so zerstört der romantische Mensch alles Allgemeine durch die Willkür der persönlichen Illusion. Seine individuell eingeengte Seele erhebt sich, das Universum liebend zu umfangen: Der Mensch ist Alles, das Eine und das Unendliche. Außer sich erkennt er kein Gesetz an, aber in sich will er Weltgesetz werden. In seiner Brust glüht das Erleben der Welten, magnetisch zieht er das Fernste und Größte an: „Du wolltest keine Menschen, glaube mir, du wolltest eine Welt. Den Verlust von allen goldenen Jahrhunderten, so wie du sie zusammengedrängt in einem glücklichen Moment empfandest, den Geist von allen Geistern beff'rer Zeit, die Kraft von allen Kräften der Heroen, die sollte dir ein Einzelner, ein Mensch ersetzen! — Siehst du nun, wie arm, wie reich du bist? Warum du so stolz sein mußt und auch so niedergeschlagen? Warum so schrecklich Freude und Leid dir wechselt?"*) Den Schmerz und die Lust der romantischen Seele, wie sie aus den Worten Diotimas an Hyperion sprechen, hat vielleicht kein Deutscher so ernst und rein empfunden wie Hölderlin, der zu gläubig war, um das Groteske des Zwiespalts der Welt wie die romantischen Literaten in Ironie auflösen zu können. Die romantische Seele ist leidend und bedarf des Antriebs von außen, dann wird sie lebendig, aktiv und blüht schöpferisch reich auf: die Welt wird in ihr geboren und findet alle ihre Zwecke noch einmal. Hölderlins Empedokles ist der Typus der romantischen Menschen. Der Dichter schildert ihn als „durch sein Gemüt und seine Philosophie schon längst sehr zu Kulturhaß gestimmt ....., ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deshalb auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstet leidend, bloß weil sie besondere

*) Hölderlins Werke. Hyperion I. 87 (Ausgabe Eugen Diederichs, Jena.)

Verhältnisse sind und nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, bloß weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei und ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, bloß weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist".*) Die romantische Seele ist unendlich und ohne Form, sie ist erfüllt von jenem Sehnen, das Fichte als eine Tätigkeit, die gar kein Objekt hat, definiert: „als einen Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das sich bloß durch ein Bedürfnis, durch eine Leere, die Ausfüllung sucht und nicht weiß woher, offenbart." (Grundlage der Wissenschaftslehre 1795 S. 302)

Das Romantische aufgefaßt als Liebe zum Objekt — ein Widerspruch in sich, denn es gehört zum Wesen des Objektiven, daß man es nicht lieben kann, nicht mit subjektivem Gefühl umfassen kann, ein Widerspruch, der nur deutsch ist und von andern Nationen als Vergewaltigung der Natur durch die Phantasie, als ein Machttrieb des Gefühls verstanden wird — aufgefaßt als Wunsch, das Universum seelisch für sich allein zu beanspruchen, konnte nie zum Fundament einer Kultur werden, sondern immer nur als Individualzustand eine momentane, großartige Macht erlangen. Die deutsche Romantik wollte aber gerade den isolierten Menschenwillen zum Gesetz der Welt erheben, wollte, daß ein Philosophengehirn Universum und Ewigkeit denkend durchdringe und als Gedanke aufbaue, daß eine Künstlerphantasie den Inhalt tausendjähriger Kulturen erschaue und als ein Bild gestalte, und darum wurde sie zu jenem tragischen Fragment im deutschen Kulturleben, das der Vermessenheit eines ziellosen Programms nirgends das Äquivalent einer vollendeten Tat gegenüberzustellen hat. Was von romantischer Kunst und Literatur entstanden ist, war von Anfang an ein Torso, der die Phantasie anregte, das Wunder der erstrebten Gestalt zu erahnen. Ob wir deshalb eine Novelle von Eichendorff lesen oder ein Bild von Schwind betrachten, immer ist es, als ob wir nur einen halben Ring in der Hand hätten und damit im Land der Märchen, Phantasien und Träume nach dem Bruchstück suchen müßten, das unserm Teil erst die Zauberkraft verleiht.

Die romantische „Liebe zur Welt" wurde am tiefsten empfunden vom Künstler, der den reinen Typ eines romantischen Menschen darstellte. In der Gesellschaft war seinem Stand alle Freiheit der persönlichen Laune zuerkannt, und er durfte sich in die Illusion eines Priesters der Schönheit hüllen. Der wahre Künstler erhob sich durch eine seltene Geistesbildung und durch eine durchdringende Phantasieerkenntnis über seine Zeit, und alles Gegenwärtige erschien ihm als das matte Spiegelbild einer urtümlichen Vergangenheit. Von der Welt wandte er sich mit Abscheu ab, um sich in der Welt der alten Literaturen und Künste zu verlieren. Wie er nicht ohne Selbsterhöhung alles Alltägliche, Triviale, Gewöhnliche seiner Umgebung mied, gesellte er sich im Geiste den alten Meistern mit dem geheimen Wunsche, sich mit ihnen zu messen. Der Künstler, der die Einsamkeit „der ewigen Antike" und der Natur suchte, litt unter der mittelmäßigen Durchschnittsgesinnung

*) Hölderlins Werke III. 5 (Ausgabe Eugen Diederichs, Jena.)

der Menschen, die im strengen Richtmaß der Bürgerkultur eine süßliche Biedermeierseligkeit pflegten. Die Glut des seelischen Erlebens des Künstlers aber war, wenn man den Selbstbekenntnissen der Tieck, Novalis, Hoffmann, Cornelius, Genelli glauben darf, so leidenschaftlich, großzügig und urwüchsig, daß sie auch die nachgeborene Welt noch bewegt und sich auf dem milden Hintergrund des Zeitbildes wie das Kochen und Brennen eines Vulkans ausnimmt. Man kann sich den Romantiker wohl auf der Jagd über Berg und Tal, in verschwiegenen Waldesgründen und im Dämmern der Dome, aber eigentlich nie in der Enge seiner vier Wände vorstellen. Der Künstler empfand es selbst, wie fremd sich seine subjektive Farbigkeit in der Umgebung trockener Behaglichkeit ausmachte, und der alte Eichendorff („Halle und Heidelberg", Inselausgabe Bd. 2, S. 521) beschreibt rückschauend die äußere Umgebung, in der der Künstler sein Traumleben führte, mit diesen Worten: „Die Architektur, diese hieroglyphische Lapidarschrift der wechselnden Nationalbildung, war gerade in das allgemeine Stadium der damaligen Literatur eingerückt: Kasserniertes Bürgerwohl mit heidnischen Substruktionen, die Antike im Schlafrock des häuslichen Familienglückes". Und dieser Baugeschmack hatte, wie Joseph Anton Koch bemerkte, eine auffallende Ähnlichkeit mit der modischen Bekleidung und der nüchternen Reserve des guten Umgangstones. Der Romantiker, in der Phantasie ein Gott, trat in die Wirklichkeit unter der Form des zugeknöpften Staatsbürgers, der beim Tee sich wohlgesetzt und gedämpft unterhielt und bewegte. Der innere Wille des Menschen hatte sich also frei gemacht von der äußeren Erscheinung, und der Gedanke kreiste im Kosmos, während der Körper im englischen Beinkleid steckte. Der Gegensatz zwischen Seele und Leib, zwischen Gefühl und Tracht war so lächerlich grotesk geworden, daß das Bewußtsein ihn nicht mehr ertrug. Der romantische Geist zerbrach daran, und das Pathos schlug in Ironie um.

Und doch war vielleicht diese demokratische Gleichmäßigkeit der Lebensverhältnisse ein Segen für den romantischen Menschen: er, der alles Gesetzliche zerstört hatte, um gleich unter dem Zustand des Gesetzlosen zu leiden, konnte daran gesunden. Die antike Bauart, die das neue Straßenbild bestimmte, konnte der aufgewühlten Seele zunächst von außen die Wohltat beruhigender Ordnung zuführen, bis sie die Kraft fand, aus sich selbst ein neues Weltbild zu errichten. Es ist das eigentliche Thema der Geschichte der romantischen Kultur und ganz insbesondere der romantischen Kunst, wie ein junges Menschengeschlecht, das sich revolutionär gegen die Norm Goethes erhoben hatte, langsam aus dem chaotischen Strömen des persönlichen Erlebens herausdrängte und das formlose Fühlen in einer anders gearteten Anschaulichkeit wiederum festhalten wollte. Der Wille zum Aufbau war mächtig, aber mit trotziger Hartnäckigkeit widersetzte er sich der Zumutung, die Entwicklung da fortzusetzen, wo sie stehengeblieben war, und an die Tradition anzuknüpfen, aus der die romantische Bewegung hervorgegangen war. Diese Negation des Gegenwärtigen fand ihren Ausdruck in der Verehrung längst entschwundener Zeitalter, deren Schatten durch Philosophie und Geschichte heraufbeschworen wurden. Empfindungen unendlicher

Wehmut über den Verlust des Paradieses und ungestillter Sehnsucht nach dem Leben ursprünglicher Kulturen, nach antikem oder mittelalterlichem Sein erfüllten das Vakuum der romantischen Seele.

Der romantische Künstler konnte Weltbürger sein und an die Allgemeingültigkeit des antiken Formkanons glauben wie Carstens, Thorwaldsen, Genelli, oder er konnte vaterländisch-christlich gesinnt sein und in gotischen Domen die Erlösung von der Gegenwart am tiefsten durcherleben wie die Nazarener, das war schließlich doch nur ein Unterschied der persönlichen Anlage, der Erziehung und des Geschmacks, der vor einer höheren Einheit verblaßt. Der Gegensatz von antik und mittelalterlich mochte im Einzelnen noch so lebhaft empfunden werden, für das Urteil der Nachwelt ist er irrelevant, denn die frommen Schwärmer zogen gemeinsam mit den heidnischen Idealisten über die Alpen nach Rom, um die Einfalt südlicher Lebens- und Kulturformen aufzusuchen und sich an den Trümmern verlorener Zeitalter aufzurichten. Die Kulturachse der Romantik lag wie jene des Klassizismus in der Nord-Südrichtung, und der Weg nach Italien führte von der Verwirrung des modernen Denkens und Empfindens zur Primitivität der alten Kultur wie aus dem Nebel dunkler Gefühlstriebe in die Sonne einer reinen Sichtbarkeit. Antike und Mittelalter waren nur verschiedene Namen für ein und dasselbe Bild, das der Romantiker in seiner Seele trug, und das ihn wie ein Zauberspiegel immer wieder verführte und immer wieder enttäuschte.

Entwicklungen können nicht rückgängig gemacht werden, und den Ballast der Geschichte kann kein Volk abwerfen. Aber wie der Mensch im Alter mit hellem Auge auf seine Jugend zurückblickt und in der Erinnerung ihre Köstlichkeit verklärt und als höchstes Gut des Lebens achtet, so erwacht auch in den reifen Völkern das Bewußtsein einer einmaligen, unschuldsvollen Jugend, in der die unberührte Seele der Natur und dem Sein mit der Unbefangenheit eines Kindes gegenübertrat. Die Romantiker waren das erste Geschlecht, die das Ende der Kultur dunkel ahnten und vom Alter ihrer Kultur wußten. Sie betrachteten die Geschichte als einen abgeschlossenen Zusammenhang, an dem sie nicht mehr Teil hatten, und brachten alles Gewesene in fertige Systeme, als ob sie selbst außerhalb der Zeit und der Geschichte ständen. Umso strahlender erschienen ihnen die Bilder aus den Anfängen der Geschichte, und sie sättigten sich mit Phantasien von Helden, die in homerischen Landschaften Abenteuer bestanden, oder von christlichen Rittern, die in Urwäldern nach dem Gral suchten. Man wollte selbst wieder wie die Kinder werden, aber während die Literaten Schlegel, Brentano eine gewisse Naivität nur zu affektieren wußten, besaßen die Künstler, und das ist die wichtigste menschliche Grundlage ihrer Kunst, eine tiefe, naturwarme Kindlichkeit, die sie ganz erfüllte. Thorwaldsen, Runge, Overbeck, Schwind, Richter waren beseelt von einer Kraft des Glaubens, geleitet von einer Einfachheit der Sitten und einer Gesundheit der Sinne, die innerhalb einer Umgebung intellektueller Problematik wie ein Relikt aus alter Zeit anmuten. Die Künstler glaubten wie Philemon und Baucis leben und sich in

beglückender Einsamkeit abschließen zu können. Über die Relativität der Wirkungen und des Wertes ihrer Kunst machten sie sich keine Gedanken, weil sie ihre Werke nicht an der Außenwelt, sondern an dem eigenen inneren Erleben maßen. Die romantische Kunst ist darum wie die Phantasiewelt des Kindes etwas für sich und nur von innen heraus zu verstehen.

Kinder hören gern Geschichten erzählen. Die romantischen Künstler waren leidenschaftliche Leser. Handeln, tätig sein ist das natürliche Verlangen eines gesunden Menschen, und die Erzählung ist eine Form des Handelns, in der die Phantasie die Schwerfälligkeit des Körpers überwindet. Antike und Mittelalter hatten im Epos eine Form gefunden, in der das Erlebnis des Erzählens und Zuhörens in breitestem Umfange verwirklicht werden konnte. Die Phantasie will von Unternehmungen, die über das Gewöhnliche hinausgehen, gefesselt werden, auf labyrinthische Bahnen dunkler Schicksale und Fügungen gezogen werden und doch bei allem Schauer vor dem Schreckhaften und Ungewissen eines endlichen guten Ausgangs gewiß sein. Diese Epen, Legenden, Sagen, Märchen lesen, erzählen, anhören war ein romantisches Bedürfnis schlechthin. Kein Künstler, der nicht die Odyssee, die Bibel, die Nibelungen, die göttliche Komödie, den rasenden Roland bei sich hatte und immer wieder darin las. Die romantische Literatur bildete an Stelle des Epos den Roman als Erzählungsform aus, der die „überlegene Ruhe und Parteilosigkeit" antiker Darstellung bricht und aus der Geschichte eines Heldenlebens die Geschichte einer Heldenseele macht. A. W. Schlegel („Über Zeichnungen zu Gedichten und Flaxmans Umrisse" 1799) sagt vom Roman, daß er bestimmt sei, die „zarten Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern erraten zu lassen". Was sich im antiken und mittelalterlichen Epos unter der Sonne des Wirklichen abspielte, mußte der moderne Roman erst in der Dämmerung des Phantastischen erfinden. Der Roman ist reflexive Epik. Die romantische Kunst stand zum Epos und Roman in tiefer, innerer Beziehung, denn sie bildete die arabeskenhafte Bewegung der Handlung im Roman im Liniengerieſel ihrer Zeichnung nach.

Die Atmosphäre im Epos ist trocken und rein und von südlicher Würze und Kraft. Die romantischen Künstler liebten das Epos ebenso, wie sie Italien liebten. Das italienische Volk hatte sich noch epische Formen des Lebens bewahrt, und die italienische Landschaft trug den breiten Rhythmus dieses Lebens fort. Da gaben sich die Menschen noch wie ihre Vorfahren auf den Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo Santo in Pisa. Führich schreibt in seinen „Briefen aus Italien an seine Eltern 1827—1829" (Nr. 20. Rom 9. Oktober 1828): „Mir ist auf Streifzügen im Sabinergebirge oft, als wenn ich in den Zeiten Abrahams und Josephs lebte." Die Einfalt der Sitte und des Menschlichen, abgehoben von der Einfalt der Natur, war von jeher das Urmotiv aller Dichtung gewesen, und Goethe hatte in „Hermann und Dorothea" die Welt von neuem von der ewigen Wahrheit dieses Motivs überzeugt. Dieses moderne Epos machte auf die romantische Künstlerwelt tiefen Eindruck,

und noch nach einem halben Jahrhundert wurden von Genelli und Führich graphische Zyklen in seinem Geiste erfunden.

Noch auf einer anderen Linie trafen die romantischen Künstler mit Goethe zusammen. Sie strebten nach einem Menschenideal, das dem Goetheschen nahe verwandt war. Wiederum nahm der romantische Kindersinn den Ausgangspunkt vom antiken und mittelalterlichen Epos, indem es ihnen als eine schöne Aufgabe vorschwebte, jene Helden der alten Dichtungen, die frei von der Einseitigkeit eines beschränkten praktischen Wollens sich für eine allgemeine Idee einsetzten, in einer neuen Monumentalkunst wieder erstehen zu lassen und sich in der Gestaltung menschlichgroßer Charaktere an ihr Vorbild zu halten. Die modernen, von Gegenwartslaunen, Zeitmoden, allen Einflüssen des Tages und der Gesellschaft abhängigen Romanhelden schienen dem romantischen Künstler zu ungeeignet für seine großen Zwecke, Menschheitsschicksale in majestätischen Lettern aufzuschreiben. So war der ganze Sinn des Romantikers darauf gerichtet, den Ewigkeitswert des Charakters eines Menschen aus allen Zufälligkeiten des Standes und der Nation herauszulösen und künstlerisch darzustellen. Die romantische Seele, Sehnsucht ohne Form, mußte sich an Vorhandenes anlehnen, wenn sie Bilder hervorbringen wollte. Sie fand im epischen Menschen des Mittelalters und der Antike den idealen Charaktertypus, der ihren ethischen Forderungen entsprach, und den sie doch nie aus eigenem Stoff hätte bilden können.

Die Geschichte der romantischen Kultur kann mit dem Jahre 1840 als abgelaufen betrachtet werden. Die romantische Dichtung wird von der Literatur des jungen Deutschland abgelöst; die pathetische Kartonkunst verblaßt vor der farbigen Sinnlichkeit der belgischen Malerei, die in diesen Jahren in Deutschland ihre Triumphe feiert, und die Idealität der Philosophie verwandelt sich unter den Händen der Epigonen in platten Materialismus. Allein die romantische Lyrik und die romantische Zeichnung entfalteten sich zu einer späten Blüte. Zu einer Zeit, als Feuerbach und Marées ihre besten Bilder malen, als Menzel die Buchillustration schon in ganz andere Bahnen gedrängt hat, entstehen aus den Händen Richters und Führichs letzte Werke vom reinsten Golde romantischer Poesie.

Wenn es überhaupt angeht, den Fluß der Dinge durch Zahlen willkürlich zu unterbrechen und die Erscheinungen der Geschichte in Schemata und Typen festzuhalten, so sei von dieser Freiheit nur Gebrauch gemacht, um den Zusammenhang einer Entwicklung aufzuteilen und den gleichmäßigen Stoff zu einer Übersicht zu ordnen. Runge und Schwind sind Anfang und Ende einer künstlerischen Bewegung, die im folgenden als Geschichte der romantischen Zeichnung näher bestimmt wird, und sie sind ebensosehr durch eine Einheit der Stilauffassung miteinander verbunden als durch verschiedene Stadien der Entwicklung voneinander getrennt. Schwind und Rethel sind nur aus Runge und Cornelius zu verstehen; zugleich sind aber alle vier nur aus der Gemeinsamkeit des künstlerischen Programms zu verstehen.

Die drei Perioden, die den Verlauf der romantischen Zeichnungskunst ausmachen,

entsprechen den drei Generationen junger Menschen, die aufeinanderfolgend durch die Namen Runge, Cornelius und Schwind repräsentiert werden. Auf einen Auftakt der Jahre 1790—1810, der Blütezeit der literarischen Romantik, die zur Vorschule der künstlerischen wird, folgen die beiden großen Perioden der monumentalen Ausdruckskunst von 1810 bis 1840 und des volkstümlichen Holzschnittes von 1840—1870.

Die beiden Jahrzehnte 1790—1810 gehören mit den entsprechenden am Ende des 15. Jahrhunderts (1490—1510) zu den fruchtbarsten der deutschen Kulturgeschichte. Die Meisterwerke der reifen Klassik Wilhelm Meister, Faust, Wallenstein, Wilhelm Tell fallen zusammen mit den besten romantischen Literaturen der Novalis, Tieck, Schlegel. Für die Kunstgeschichte, insbesondere für das Kapitel der Entwicklung der romantischen Zeichnung, bedeuten sie eine Übergangszeit. In die diffusen Nebel des zopfigen Klassizismus fallen die ersten Strahlen einer lichtvollen Erkenntnis vom Wesen wirklicher Form. Unter den Anregungen der Dichtung suchte der Künstler zunächst nach neuen Ideen des Gehalts, um mit sinnlich-frischem Auge die Natur, freilich weniger die Natur draußen, als das Naturkräftige in sich zu entdecken. Die starken Persönlichkeiten der Zukunft waren noch junge, unbekannte Leute, die lernten. Den Ton gaben die zarten Naturen Hölderlin, Novalis, Wackenroder, Runge an, die das Nächste und Fernste zugleich liebten und bald für „Gott, Vaterland und Freiheit" mit Wärme sich einsetzten, bald wieder in Träume nach der blauen Blume nachgiebig sich verloren. Weich im Empfinden besaßen sie doch ein scharfes Bewußtsein, das Anschauung und Erlebnis gern abstrakt symbolisierte. Ihre Seelen wiegten wie feine Gräser im Winde, ihr Geist war kühl wie Mondschein und ohne Schatten. Sie liebten, träumten, dämmerten, waren erfüllt von inneren Antrieben und Bildern, ohne doch je das Gesehene überzeugend in künstlerische Form fassen zu können. „Die Seele allein ist es, welche die Schönheit sieht, das sinnliche Auge erblickt bloß die materielle Hülle der äußern Form und Anmut, und der Gedanke faßt nur das Erhabene." (Schlegel „Über die deutsche Kunstausstellung in Rom 1819") Ihnen genügte die Seele. Dem romantischen Gemüte fehlte jene „ganz ruhige Stimmung und große Geduld" (Runge), die zur Ausführung künstlerischer Ideen nötig war. Wozu auch sich mit der Darstellung des Äußern abquälen, solange die Seele von immer neuen, spannenden Erlebnissen aufgewühlt war, die Phantasie von blühenden Bildern gesegnet und die Gedanken mit tiefen Einsichten begnadet wurden? Die Kunst dieser ersten Jahrzehnte litt unter dem Übergewicht des Erlebnisses über den bildnerischen Schöpfertrieb.

Den ersten Höhepunkt erreicht die romantische Zeichnungskunst in der Epoche der nazarenischen Karton- und Monumentalkunst, die ungefähr von den napoleonischen Kriegen und dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. von Preußen eingerahmt wird und mit der Mäzenatenherrlichkeit des bayrischen Königs Ludwig I. zusammenfällt, von dem sie so wesentlich gefördert wurde. Dem Gesamtbild damaliger Kunst gab diese Monumentalkunst die starken, bestimmenden Wirkungen nach außen hin, während die aus den Tiefen

der Jahrhunderte heraufgeleitete Tradition des künstlerischen Geschmacks von einer anspruchslosen, zartgestimmten Landschafts- und Naturmalerei der Wagenbauer, Kobell, Dillis, Krüger, Morgenstern unhörbar in Fluß gehalten wurde. Beim Publikum stand zudem die klassisch-sentimentale Kunst der Schick, Wach und Heß, sowie der Düsseldorfer in bestem Ansehen.

Man kann nicht von der Kartonkunst reden, ohne die Menschen zu kennen, die sie hervorgebracht haben, und die eigentümlichen Umstände zu erwähnen, unter denen sie in der Öffentlichkeit auftrat. Die Nazarener waren durchaus ungewöhnliche Persönlichkeiten und von einem sittlichen Idealismus erfüllt, der sie hoch hinaushebt über das Maß alltäglicher Menschlichkeit. Cornelius war mehr als ein Künstler, er war ein Charakter, und seine Gestalt steht in der Geschichte ebenso scharf und beinahe dichterisch groß umrissen da, wie etwa die Gestalt eines Heerführers oder Königs. Cornelius und Friedrich der Große bedeuten für das deutsche Gedächtnis und Gewissen zunächst allgemein ethische Erlebnisse und erst in zweiter Linie Träger von bestimmten künstlerischen oder politischen Missionen. Großzügig wie in der Anlage ihrer Kräfte waren die Nazarener auch im organisatorischen Handeln. Wie den Königen auf dem Theater gingen ihrem Auftreten vor dem Volke jedesmal ein paar Posaunenstöße voraus: das Programm der neuen Kunst ist fertig; die Aera einer nationalen Kunstepoche beginnt. Mit dem „sentimentalischen" Nazarenertum wird die Kunst in Deutschland erstmals eine öffentliche, beinahe politische Angelegenheit, die von Höfen und Stadtkommunen betrieben und in Schwung erhalten wird. Es gab keine Kunst mehr, darum wurde Kunst gemacht. Bei den Künstlern stand die Idee der Kunst hoch über den Gegensätzen individuellen Könnens, und der Idee ordnete sich jeder Einzelne mit demütigem Pflichtbewußtsein unter. Die weitumfassendsten Aufgaben konnten mit geringen Mitteln gelöst werden, weil jedem die Hingabe an einen großen Zweck selbstverständlich war. Das Bewußtsein, „jung und eine aufstrebende Generation" zu sein, half diesem Geschlecht über alle Hindernisse hinweg. Die Akademien gewöhnten die Jungen von Anfang an an ein sinngemäßes Zusammenarbeiten, und auch später pflegten die Künstler sich in Gruppen zu einem genossenschaftlichen Studieren und Arbeiten zu vereinigen. Overbeck gründete 1808 in Wien eine Lukasbrüderschaft mit offener Tendenz gegen die zopfige Lehrerschaft, die ihren Schülern die leeren Schönheitsformeln des Fügerschen Klassizismus beibrachte. Daraus entwickelte sich 1811 nach Übersiedlung der Mitglieder nach Rom die Bruderschaft von San Isidoro, der vorerst Overbeck, Pforr und Vogel, nachher auch Schadow und Cornelius angehörten. Ein anderer Zirkel saß unter Schnorrs Führung auf dem Kapitol zusammen, und wieder anderswo fand Ludwig Richter einen Kreis. Noch in den 1840er Jahren arbeiteten Veit und Rethel mit ihren Freunden in Frankfurt zusammen, indem sie in ähnlicher Weise gemeinsam Akt zeichneten oder sich gegenseitig Kompositionsaufgaben stellten. Immer war der Zweck allseitige Förderung, Belehrung und Anpassung. Diese Neigung zur geordneten Tätigkeit begünstigte

die Entstehung großer Schulen unter der Führung eines diktatorischen Willens und ermöglichte erst die Durchführung der umfangreichen Aufträge in Rom, München, Frankfurt, Düsseldorf, Berlin.

Das Jahr 1817 brachte der jungen Bewegung den ersten Erfolg. Cornelius, Overbeck, Schadow, Veit fanden in der Casa Bartholdy in Rom, dem Hause des preußischen Konsuls, erstmals Gelegenheit, ein paar Zimmerwände in der Art der Frühitaliener des 15. Jahrhunderts al fresco zu bemalen und durch den monumentalen Zyklus der Geschichten von Joseph und seinen Brüdern der gesamten Welt die Berechtigung ihrer künstlerischen Idee darzutun. Die Kunstzustände konnten nur am großen Willen der Künstler genesen, und auch im 19. Jahrhundert war ein monumentaler Stil eine Möglichkeit. Günstige Gelegenheiten erleichterten das Aufkommen der nazarenischen Kunst, und jede Leistung stärkte Willen und Vertrauen. Zunächst entstanden in Rom selbst in der Villa Massimi eine weitere Reihe von Fresken, die die Epopöen der italienischen Dichter Dante, Ariost und Tasso verherrlichen sollten und von Overbeck, Schnorr, Veit, Koch und Führich entworfen und bis 1827 vollendet wurden. Cornelius reiste indessen mit seinen Ideen nach Deutschland und begeisterte in Düsseldorf und München eine empfängliche Schülerschar für seine Pläne. 1821 wurden die Empfangsräume der Glyptothek in München, 1830 das Odeon und die Hofgartenarkaden ausgemalt, später kamen die Kirchen am Rhein, die Museen von Frankfurt, Köln und Berlin an die Reihe, und so deckten sich Jahr um Jahr Wände und Mauern mit Bildern, Phantasien und Farben. Warum hat die Nachwelt kein Auge mehr für diese Kunst? Vielleicht ist das „Fabrikmäßige" ihrer Entstehung daran schuld, das dem jungen Schwind schon unangenehm auffiel, als er nach München kam. Vielleicht aber sind sie nur der irdische Staub der Erhabenheit der Ideen und Gesichte, von denen ihre Schöpfer glühten. Das war die Tragik im Leben und in der Kunst der Nazarener, daß ihr vulkanischer Wille nicht die Geste fand, sich zu entladen. Dem Maßstabe ihrer Konzeptionen nach durften sie sich wohl mit den alten Meistern messen, aber ihr Lebensgefühl war zu schwächlich und zu jungfräulich und fand keine Gestalt.

Für das epische Heldenideal, das sie in sich trugen, fanden sie in ihren Fresken und Bildern nur eine wenig bedeutende Fassung, die den Vorbildern der spätmittelalterlichen Kunst im Süden und im Norden entsprach. Was findet Görres für Worte vor den altdeutschen Bildern, die er bei Boisserée gesehen: „Jene Engelsmilde in den Bildern jener Zeit, jene überquellende, süße Heiterkeit, jene wundersame Beleuchtung wie von innen heraus, jene fromme Geschämigkeit und der ganz in sich zurückgewandte Ausdruck, ist es nicht der Abglanz des göttlichen Lebens?!" (Gesammelte Werke. 1854. I. 155.) Die romantische Seele fühlte sich von der altdeutschen Kunst aus Wahlverwandtschaft so sehr angezogen und schuf sich darum eine Kunst nach dem Bilde „jener Engelsmilde und Geschämigkeit". Auch Uhland zeichnet in seinen Vorlesungen von 1830 den Typus des deutschen Helden der mittelalterlichen Epen mit einer deutlichen Betonung des romantischen

Geschmacks. Der alte Held mit der „frischen, zartblühenden Schönheit", „dem Schnee und Purpurschein der Wangen", „dem frühlingsheitern Auge" entsteht in der romantischen Literatur und Kunst zu einem neuen lebendigen Dasein. Die nazarenischen Fresken erscheinen uns so leer, weil die großen Flächen, die in stürmischen Rhythmen genommen werden sollten, mit zarten, angelischen Gebilden beschrieben sind.

Die Nazarener lehnten sich nicht nur im Empfinden, sondern auch im zeichnerischen Stil an die primitiven Meister des Trecento und Quattrocento an. Überall wurde das gesucht und bewundert, was irgendwie Unentwickeltheit der Form mit Jugendlichkeit und Frische der Linie verbindet. Der Camposanto in Pisa mit seiner grotesken Mischung des Naiven und Erhabenen, erschreckenden Ausdrucks und eckiger Unbeholfenheit, großer Haltung und süßer Linie war die hohe Schule der Künstler um Cornelius. Daneben kam etwa noch Masaccio für die Komposition und Signorelli für die wilde Schönheit des Dramatischen in Betracht. Cornelius verbrachte den ganzen Sommer 1813 in Orvieto, um die Fresken im Dome zu studieren. Der intimere Kreis der Klosterbrüder verehrte aber mit ganz besonderer Hingabe das Andenken Fra Beato Angelicos. Es ist auffallend, daß die Nazarener an Mantegna, der doch Dürer die Augen geöffnet hatte, und dessen stilharte, sachliche Modifikation des italienischen Formbegriffs dem innersten Wesen der romantischen Zeichnung so verwandt war, ziemlich achtlos vorübergingen. Umso stärker war ihr Gefühl für das künstlerische Erbe, das sie Albrecht Dürer zu danken hatten. Wenn dieser Name fiel, wußte jeder Nazarener, daß er selbst sein Leben lang nur Schüler, nur Abkömmling, nur Erneuerer sein konnte, denn Dürer hatte ein für allemal festgesetzt, was Zeichnen in der deutschen Kunst heißt, und kein Epigone durfte ihn ungestraft korrigieren. Im Jahre 1812 war durch das Senefeldersche Verfahren des Steindrucks das Gebetbuch Maximilians mit den Randzeichnungen Dürers erstmals vervielfältigt worden und hatte auf die junge Künstlerwelt den tiefsten Eindruck gemacht. Kein anderes Werk der alten Kunst hat den Stil der romantischen Zeichnung so unmittelbar und so nachhaltig beeinflußt wie das Gebetbuch Dürers.

Die Sympathie der romantischen Künstler für primitive Entwicklungsalter der Kunst wurde von den Kunstschriftstellern der Zeit Passavant, Rumohr, Kestner theoretisch zu begründen versucht. Ihre Überlegung ging davon aus, daß die Kunst Raffaels und Michelangelos (die Mengs und Carstens nachgeahmt hatten) nicht plötzlich aus dem Nichts entstanden sei, sondern sich langsam aus der Vorarbeit von zwei Jahrhunderten heraus entwickelt habe. Wenn also die junge deutsche Kunst, die doch sichtlich einer großen Zeit entgegenreife, sich an ein Vorbild halten wolle, so dürfe sie das nur in den Anfängen einer früheren Entwicklung und nicht am Ende suchen, müsse also den Weg nach Rom über Florenz nehmen und Perugino auswendig können, ehe sie an Raffael denke. Einsicht und Bescheidenheit am Anfang lohnte sich am Ende. So wie die Kunst Raffaels aus den einfachern Entwicklungsstufen des Quattrocento herausgewachsen sei, so würde einst

aus der nazarenischen Kunst der große Meister hervorgehen. Mit diesem Analogieschluß wurde das präraphaelitische Kunstprinzip historisch und entwicklungsgeschichtlich begründet. Auch die Methode dieser Beweisführung war romantisch. Während etwa Winckelmann und Mengs aus philosophischen Maximen eine Lehre der Nachahmung abgeleitet hatten, begründeten Kestner und Passavant ihre Ansichten aus der geschichtlichen Erfahrung. Sie versuchten gar nicht, das eigentliche Problem der romantischen Zeichnung, wie nämlich die antik-italienische Schönheitsnorm sich im deutschen Temperament zu einem neuen Charakter verwandelte, begrifflich durchzudenken und zu formulieren, denn sie erlebten die Geschichte so leidenschaftlich nach, daß ihre Wahrheit ihnen mehr bedeutete als die Wahrheit des theoretischen Begriffs. Die Kunst sollte darum den Lehren der Geschichte folgen und nicht mehr den Lehren der Ästhetik. Ganz anders verhielt es sich damit bei Ingres, der sich doch zu einem ähnlichen System der Zeichnung bekannte wie Cornelius. Wo immer er sich über das Wesen der Zeichnung schriftlich äußert („De l'art et du beau"), geschieht es in einer Form, die sich von der traditionellen Boileaus und des Klassizismus kaum unterscheidet, und die darüber hinwegtäuschen könnte, daß der Sinn der gleichlautenden Worte in zwei Jahrhunderten sich von Grund aus verändert hatte. Cornelius empfindet historisch, wo Ingres systematisch denkt.

Jene abstrakte Idealität der Phantasie und des Wollens, in die die Nazarener sich gern hineinsteigerten, um sich über das Leben zu erheben, konnte auf die Dauer vor der Wirklichkeit nicht bestehen. Die Atmosphäre verdünnte sich schließlich zur Leere, und Geist und Gedanke verflüchtigten sich. Die Energien erlahmten. Obwohl die Meister der Kartonkunst bis in das siebente Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein lebten, Cornelius erst 1867, Overbeck 1869 starben, verarmte ihre Kunst schon von 1840 an zusehends. Mit der Übersiedlung von München nach Berlin rückte Cornelius trotz aller christlichen Frömmigkeit einen Schritt weiter in der Richtung vom Charakteristischen zum Schönheitlich-Antiken vor und erstarrte am Ende in der eigenen Formel. Eine Bemerkung Ludwig Richters über einen andern Fall trifft ungewollt die schwache Stelle der nazarenischen Formauffassung: eine auf Linienschönheit allein oder vorwiegend gegründete Auffassung müsse zur Manier führen, wenn nicht zugleich eine völlig naive Naturbetrachtung hinzutrete und dadurch das Äußere Ausdruck des Innern werde. (Lebenserinnerungen S. 361)

Richter gehörte mit Schwind und Führich zu jener jüngern Künstlergeneration, die berufen war, die nazarenische Kunst erst eigentlich zur romantischen zu machen und durch ihr intimes Naturempfinden und einen reinen Sinn für die Poesie des Wirklichen den strengen Grundton in einen heitern umzustimmen. Die romantischen Literaten hatten in einem eigenartigen Doppelverhältnis der Empfindung und der Anschauung zur Natur gelebt, indem sie einmal die Natur als einen ideellen Organismus faustisch tief erlebten, zugleich aber in ihren Landschaftsbeschreibungen dieses Erlebnis zu recht trockenen und

kulissenhaften Bildern verdichteten. Die Maler der zweiten Generation wissen von der Magie der frühromantischen Naturerkenntnis nichts mehr. Ihre Naturliebe ist weniger philosophisches als poetisches Erlebnis und darum frei von Ironie und Bewußtsein. Schwind und Richter, reich an natürlicher Herzensstimmung, lösen sich in der Landschaft ganz auf in die musikalischen Klänge der Lieder Eichendorffs und Mörikes, die von Wald und Tal, Bäumen und Vogelsang duftige Weisen singen. Ihr kindlicher Sinn verwandelt Welt und Wirklichkeit in Poesie und Anmut. Auf dem Boden erdenfester Märchenweisheit gewachsen, gehören sie dem Volkstum an, von dem Heine sagt, daß es den Spott nicht liebt. „Das Volk wie das Genie, wie die Liebe, wie das Meer ist von ernsthafter Natur, es ist abgeneigt jedem boshaften Salonwitz, und große Erscheinungen erklärt es in tiefsinniger, mystischer Weise. Alle seine Auslegungen tragen einen poetischen, wunderbaren, legendenhaften Charakter." („Die Romantische Schule in Deutschland" 1833) Das Volkstümliche der spätromantischen Kunst redet die Sprache des Volkes und weckt seinen scheuen Sinn durch die vertrauten Laute auf.

Einer volkstümlichen Bewegung in der Kunst war durch die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm (geboren 1785 und 1786) ein Menschenalter vor Schwind und Richter der Boden bereitet worden. Durch ihre strenge Scheidung einer natürlichen Volkspoesie von einer Kunstpoesie und eine sehr ausgesprochene Bevorzugung der Volkspoesie lenkten sie den Sinn der Gebildeten erst wieder auf eine eigenartige Gattung ursprünglicher Poesie, auf das Märchen. Im Jahre 1812 — Schwind und Richter waren achtjährige Knaben — gab Wilhelm Grimm die gesammelten „Kinder- und Hausmärchen" heraus, denen er durch Unterdrückung aller moralischen, politischen, gesellschaftlichen Tendenz jene Unbefangenheit und Wärme des Tons mitgeteilt hatte, den die Kinder so gut verstehen. Diese Märchen waren ein Geschenk an die deutsche Kinderwelt, wie nur ein Mann mit einem tiefen Verständnis für die Kinderseele es machen konnte. Ohne das Werk der Grimm wäre wohl das Werk der Schwind und Richter kaum möglich geworden. Schwind las überhaupt am liebsten Märchen, Minnelieder und Nibelungengeschichten: „Für mich ist die romantische Welt schlechthin die, wo man für seine Freunde durchs Feuer geht, wo man die Feinde niederhaut, einer verehrten Frau die Füße küßt. Dazu ein Hintergrund von gesunder und lebendiger Natur statt unseres Kanzleitisches." (Brief an Bauernfeld. 2. IV. 1854) Und Richter wurde der Nachfolger Grimms in der Liebe der Kinder. Boisserée erwähnt in einem Brief an Goethe (27. Oktober 1815), daß Schlegel ihm von den Grimm gesprochen und ihre „Andacht zu Unbedeutetem" recht ironisiert habe. Das Wort trifft ungewollt den wahren Sinn des Begriffs des Volkstümlichen. Die Nachfolger der Nazarener besaßen alle diese anspruchslose Liebe zum Nahen und Nächsten, und kein Blatt, keine Blume, die sie nicht mit Wichtigkeit betrachtet und aufgezeichnet hatten. Auf der Reise nach Italien malt Richter sich in Gedanken (mit der Feder, nicht mit dem Pinsel) ein Bild aus, das die natürliche Anlage seiner Phantasie andeutet, ehe sie durch

römische Eindrücke in andere Bahnen gelenkt wurde: „Das Innere einer Einsiedelei morgens. Der Alte ist eben verschieden und liegt in einem dämmerigen Winkel der Klause ruhig, bleich, Lippen und Hände geschlossen; aber er liegt etwas abseits, denn er ist nicht die Hauptperson. In der Mitte ein Korb voll Früchte, welche er gestern noch sammelte. Am kleinen Fenster sitzen traurig die Waldvögel, welche er zu sich gewöhnt und gefüttert hatte. Die wilde Taube, Hänfling und Finken und sogar der scheue Stieglitz sitzen da und stimmen ihre Trauerlieder an, wie der Chor in der Tragödie. Eine Traube schwellt im grünen Laube am Fenster, sie wird ungepflückt verdorren, wenn sie nicht die Spatzen holen. Die Blumen im bemalten Geschirr hängen die Köpfchen; denn sie sind nicht begossen worden." Wer könnte dieses Stilleben lesen, ohne an jenen Rethelschen Holzschnitt „Der Tod als Freund" und an jene Schwalbe, die auf der Brüstung das Abendlied singt und den Blick vom Toten fort in die Stimmung der versöhnenden Natur hinausführt, zu denken? (Abb. 53)

In dieser Neigung zur Poesie des Kleinen berühren sich Schwind und Richter unzweifelhaft mit Gottfried Keller. Während die Frühromantiker die Unendlichkeit der Welt mit glühender Seele liebend umfangen und den Raum ihrer Gedanken ins Ungemessene erweitern wollen, verkleinern umgekehrt die Spätromantiker die Welt zu einem Weltlein, das sie wie einen bunten Käfer in der Hand halten, um sich an seinem Treiben mit Humor zu erfreuen. Das Verhältnis zur Welt, daß man das subjektive Gefühl dem Objekt aufzwingt, hat sich nicht verändert, wohl aber der innere Gehalt des romantisch-subjektiven Gefühls.

Das Ausmaß der philosophischen Ideen und der formalen Gedanken war in der Kunst des Cornelius bei weitem bedeutender und größer gefaßt als bei Schwind, und an den Linien der Weltgeschichte gemessen muß Schwind neben Cornelius zusammenschrumpfen. Trotzdem wenden sich alle Sympathien der Nachwelt Schwind und seinen Zeitgenossen zu, nicht nur weil er vor den Nazarenern die Bescheidenheit voraus hat, die Beschränkung der eigenen Grenzen zu kennen und zu achten, sondern auch, weil er mit Humor an der Welt vorbeigeht und die Wahrheiten des Lebens im Gleichnis des Märchens kündet.

Cornelius und Schwind, Nazarener und Romantiker vereinigen sich aber bei aller Verschiedenheit des menschlichen Charakters und der Weltanschauung in dem Hinstreben auf ein einziges künstlerisches Ziel: den ererbten Besitz klassizistischer Formen den veränderten Lebensinhalten gemäß umzugießen und an der Bildung eines zeichnerischen Ausdrucksstils zu arbeiten, der den höchsten Bildaufgaben der romantischen Phantasie genügt. Der Ausgangspunkt war die Zeichnung, der letzte Endzweck die Erzählung in Bildern.

Die Zeichnung

Ob die romantische Phantasie im Schatten der Dome Mythen und Sagen dichtet, ob sie im Turm des Alchimisten heilige Naturgeheimnisse ahnend erschaut, oder ob sie im Frühling leichtbeschwingt den Klängen des Posthorns durch Feld und Wald nachjagt, immer sind ihre Bilder von eminenter Farbigkeit und Lust. Unter dem Anreiz einer nie zu stillenden Sehnsucht erglühen bisweilen die dunkelsten Schatten der romantischen Empfindung zu wahrnehmbaren Farbentönen. Wo bleibt da die romantische Malerei, die den Reichtum lyrischer Seligkeiten und freudenreicher Schmerzen in einem Taumel von Farben auffängt und dem sinnlichen Auge die Bilder offenbart, die das innere Auge gestaltlos erlebt? Diese Malerei gibt es in der Geschichte der Romantik nicht. Ihre Stelle nimmt dort die Musik ein.

Die romantische Bildkunst kennt als einziges technisches Ausdrucksmittel die Zeichnung, und sie ist nur ein dürftiges Gleichnis der inneren Bilder der romantischen Phantasie, dem unbildsamen Gefühl von einem trotzigen Gestaltungswillen abgerungen. Je glühender die Phantasie des Künstlers, je gewaltiger sein Pathos, desto härter der Kontur und desto abstrakter die Form. Die Dürftigkeit der sinnlichen Erscheinung der Zeichnung ist aber nur die Kehrseite der leidenschaftlichen Tiefe des romantischen Erlebnisses, das sie andeutet. Aus der Härte des Gusses darf in jedem Fall auf die Intensität des Feuers geschlossen werden. Es wäre ein ganzer Komplex kultur- und stilgeschichtlicher Fragen zu erörtern, wollte man die innere Notwendigkeit des zeichnerischen Charakters der romantischen Kunst umständlich nachweisen. Ein paar Linien mögen indes die Richtung angeben, in der sich die Untersuchung zu entwickeln hätte.

Die philosophische Weltanschauung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließ die sinnliche Anschauung nur als Medium der Erkenntnis gelten, und die Kunst stand ganz unter dem Gesetz des Gedankens. Die Kunst hob durch die gezeichnete Form die wahre Gestalt einer Sache aus der Unklarheit der Erscheinung zur gereinigten Sichtbarkeit heraus. „Eine Härte der Umrisse, welche die Gegenstände abgesonderter hinstellt, als unser Gesicht sie in der Wahrheit empfängt, ist eine notwendige Grundlage der Bestimmtheit. Der Umriß ist die Begrenzung der Idee des Künstlers." (Kestner: Römische Studien. 1840) Wie das Denken das Wesen einer Sache im Begriff von allen Zufälligkeiten der Sinneseindrücke reinigt, so sollte die Zeichnung die Form von allem Trug der Farbe erlösen und im Umriß in lichter Abstraktheit darstellen. Diese Auffassung von der Analogie des Begriffs und

der Kunstform bildete im romantischen Denken ebensosehr ein Relikt aus der Zeit des Rationalismus, das sich im historischen Empfinden nicht ganz auflösen konnte, wie die Zeichnung in der romantischen Kunst ein Relikt aus der so sehr verschmähten Epoche des Klassizismus bedeutete. Zwar stand zu Runges Zeiten die Malerei noch unter dem Einfluß der dekorativen Farbigkeit des 18. Jahrhunderts, und Friedrich Schlegel konnte in seinen „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden 1802—1804" gegen die klassizistische Theorie, die Farbe und Zeichnung voneinander trennte, auftreten, aber schon dem Kreise um Cornelius galt es als eine angeborene Selbstverständlichkeit, daß man die „Umrisse" nur zur bessern Unterscheidung der Flächen koloriere. Die Kunst sollte das geben, was der Natur fehlte. Auch hier eröffnen sich die Perspektiven, die von der romantischen Kunst bis zum Formidealismus der antiken Plastik zurückführen. Wenn Wilhelm von Humboldt als einzigen Grundsatz zur richtigen Erklärung der griechischen Kunst anführt, daß „sie nicht bei roher Nachahmung der Natur beginnend sich zum Götterbild erhob, sondern von dem reinen Sinn für die allgemeinen Formen des Raumes, für die Symmetrie und Richtigkeit der Verhältnisse sich aus ihnen ein Götterideal schuf und so zu den Menschen herabstieg" (Hellas und Latium), so fällt die romantische Art des künstlerischen Arbeitens mit diesem „Herabsteigen" von der Vorstellung zum Bild soweit zusammen, daß auch sie von Idealen ausgeht, dann allerdings den Weg zum Menschen schwerer und langsamer findet, indem die Natur dem Modernen nicht wie dem Griechen auf halber Strecke entgegenkam. Der eigentlich schöpferische Akt war für den romantischen Künstler in dem Augenblick zu Ende, wo die Bildidee klar vor ihm stand; die Ausführung auf der Leinwand sollte nur den Umfang der Idee andeuten. Die Zeichnung auf dem Papier hatte nur den Sinn einer konventionellen Abkürzungsformel, die sich zum Phantasiebilde ähnlich verhalten mochte wie die gedruckten Lettern eines Wortes zu dem Begriff, den sie versinnbildlichen. Die Linien der Zeichnung regen durch ihren Charakter und ihre Bewegung Reihen von Empfindungen an, die über das Sichtbare weit hinausleiten. Ähnlich wie die Auftritte eines großen Dramas nur Fragmente, aufflammende Blitze der fortschreitenden Spannung der seelischen Konflikte einer ideellen Handlung sind und ein aufbauendes Ahnungsvermögen beim Zuschauer voraussetzen, so geben die Erfindungen von Cornelius, Genelli, Rethel von einem Ereignis nur hieroglyphische Zeichen, und es bleibt der romantischen Weltenseele überlassen, die Geheimnisse dieser Zeichen zu erraten. Vielmehr, dem Romantiker waren diese Zeichen eine lebendige Sprache, die wir Nachgeborenen nicht mehr verstehen können. Zeichnen ist die Kunst, sich durch Zeichen verständlich zu machen, und die romantische Zeichnung wollte nichts anderes als eine Bilderschrift sein. Schon deshalb mußte sie jedes Verhältnis zur Farbe, denn Farbe heißt immer Sinnestäuschung und Illusion des Wirklichen, grundsätzlich ablehnen und aus dem Instinkt der Selbsterhaltung bekämpfen.

Die romantische Zeichnungskunst, wie sie in ihrer Entwicklung von 1790—1870 als

einheitliches kunstgeschichtliches Phänomen aufgefaßt werden kann, ist eine akademische Kunst. Nicht etwa deshalb, weil sie auf der Akademie gelehrt und gelernt wurde und die meisten ihrer Vertreter von Kindheit an zu akademischen Manieren erzogen wurden, — Cornelius, Genelli, Schnorr, Richter, Führich waren Söhne klassizistischer Maler — sondern deshalb, weil sie die künstlerische Bildform aus der Vorstellung und nicht aus der Anschauung ableitete. Im gesamtkunstgeschichtlichen Zusammenhang bedeutet sie denn auch kein Novum, sondern nur ein letztes Glied einer langen Reihe von akademischen Schulen, von denen die Bologneser Akademie der Carracci die erste ist. Die Entwicklung nahm ihren Weg über das Frankreich des 17. (Lebrun) nach dem Deutschland des 18. Jahrhunderts. Die gemeinsamen Merkmale der akademischen Kunst der drei Jahrhunderte und der drei Länder sind die Lehre von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst und im Anschluß daran ein eklektizistischer Form- und Schönheitsidealismus. Die Zeichnungskunst der Nazarener und Romantiker steht trotz der persönlichen Stimmung ihrer Träger gegen die Vergangenheit nicht im Gegensatz zur akademischen Kunst des Mengs, sondern bildet eine Fortentwicklung derselben unter veränderten Bedingungen des Geschmacks. Während in den andern Ländern die natürlichen Begabungen außerhalb der Akademie standen und allein aus der Erschütterung ihrer Seele heraus die europäische Kunst auf jener kühnen Bahn durch die Geschichte trugen, die durch die Namen Correggio, Tizian, Velasquez, Rembrandt, Rubens, Watteau, Tiepolo bezeichnet wird, ereignet sich in Deutschland der eigentümliche Ausnahmefall, daß die großgearteten Talente freiwillig das Joch der akademischen Formel auf sich nehmen, dessen Enge sie durch die Ausdrucksgewalt des individuellen Temperaments überwinden wollen. Cornelius so gut wie Dürer, so gut wie Feuerbach und Marées gelangen zur lebendigen Wahrheit der Formbestimmung nur auf dem Umwege der Erkenntnis der künstlerischen Gesetzmäßigkeiten. Darum ist die deutsche Kunst die einzige, der die Form zum Problem wird.

Wenn sich die Beschränkung der romantischen Kunst auf den Ausdruck der Zeichnung nicht schon aus der Gesinnung der Zeit und aus der geschichtlichen Entwicklung als eine künstlerische Notwendigkeit zu erkennen gäbe, so müßten doch die wenigen Versuche der Romantiker in der Richtung des Koloristischen die praktische Unmöglichkeit eines farbigen Nazarenertums absolut beweisen. Die Nazarener retteten ihr Werk der Nachwelt allein dadurch, daß sie nicht malen konnten. Die farbige Stimmung einer Kunst ist doch jedesmal der unmittelbarste Ausdruck des Lebensgefühles der Menschen, die sie hervorbringen. Das leidenschaftliche Venedig glüht im hervorbrechenden Feuer seiner Farben; das gemessene Holland löst sich in temperamentlose Töne auf; Rembrandt kann nur verstehen, wer sich in seine Farben zu verwandeln vermag, für deren Wesenheit es keine Worte gibt. Umgekehrt wissen wir, daß die Lebensempfindung des romantischen Geschlechts im Gegensatz zur Großzügigkeit seiner Phantasie und zur Härte seines Wollens zart, zimperlich, wenn nicht weinerlich war. Die herbe, kühle Zeichnung, das

Instrument der Gedanken, meißelt aus weichen Seelen Charaktere, die die Farbe gestaltlos zerfließen ließe.

Der Antipode der strengzeichnerischen Münchnerschule war die koloristische Düsseldorferschule, die von den Kompromissen mit den jeweiligen Fortschritten der französischen und belgischen Malerei lebte. Ihre künstlerische Leistung in allen Schattierungen des Historischen, Landschaftlichen, Genremäßigen gehört zum Kläglichsten, was die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Von Düsseldorf kam auch Kaulbach nach München, um hier bald durch seinen Geschmack die zwar eigensinnige, aber in ihrer Konsequenz bewundernswürdige Schule des Cornelius zu verderben. Das Publikum dankte ihm mit kindlicher Zuneigung für die süßen Bonbons, die er ihm in religiösen und andern Historien präsentierte. Die Strömungen von München und Düsseldorf begegneten sich mannigfach und flossen an verschiedenen Orten ineinander über: besonders in Frankfurt, wo die Nazarener Veit und Steinle zu weichgestimmten Malern und der Rheinländer Rethel zum strengen Zeichner sich entwickelten.

Wenn die Nazarener in ihrer Kunst sich beinahe ausschließlich auf die Zeichnung beschränkten, so taten sie das aus Grundsatz und nicht infolge einer etwa besonders entwickelten technischen Handfertigkeit im Zeichnen. Es mag paradox klingen, aber die besten Zeichner waren selten die akademischen Stilisten, sondern immer die großen Maler, und neben jeder Handzeichnung selbst eines barocken Epigonen des 18. Jahrhunderts macht jede Zeichnung eines Nazareners zunächst einen ungeschickten, zitterigen oder doch blassen Eindruck. Nicht das Zeichnen war das Ziel des Romantikers sondern die Zeichnung, und die Idee der Zeichnung galt ihm alles, die Übung im Zeichnen nichts. Die unkontrollierten Äußerungen dieser Künstler, Gelegenheitskizzen u. dgl. sind so durchschnittlich und uninteressant, daß man auf einen Mangel an Begabung oder doch eine gewisse Armut des schöpferischen Triebs schließen möchte. Während die originale Kunst zu allen Zeiten ein organischer Ausdruck des Könnens war, wollten die Nazarener immer mehr, als sie konnten, und ihre Technik blieb das unvollkommene Mittel ihres Zwecks. Erst wenn sich ihre Leidenschaft an einer Idee entzündete, steigerte sich ihr Ausdrucksvermögen zu einer zwingenden Macht des Könnens, das keine Hindernisse mehr kannte; dann erst brachen die Ketten des Konventionellen und befreiten sich die großen Charaktere von aller Unzulänglichkeit der Technik. Das Zeichnen verhält sich zur Zeichnung wie der einzelne Baustein zum ganzen Haus. Wie der Baustein nur durch die Idee des Architekten einen Sinn bekommt, so das handwerkliche Zeichnen nur durch den Endzweck einer künstlerischen Vollendung.

Die Nazarener lernten an den wesensverwandten Vorbildern der alten Italiener und Deutschen zeichnen. Aber auch in der bewußten Nachahmung konnten sie über eine gewisse Grenze nicht hinausgelangen, die ihnen die Bedingtheit ihrer geschichtlichen Lage und das Tempo ihres Lebenspulses zogen. Die Zeichnung Dürers, vermittelnd zwischen

einem Abschreiben der Natur und einem Herausreißen der Form aus der Natur, zwischen sachlicher Beobachtung und ausdrucksvoller Gestaltung, kam nicht nur den bewußten Absichten der Nazarener, sondern auch den dunklen Trieben ihres Formsinns besonders entgegen. Eine Einzelform, eine Hand oder einen Fuß vermochten sie allemal mit bewunderungswürdiger Sicherheit zu treffen, aber es machte ihnen die größte Mühe, eine Einzelform mit der nächsten zu verbinden und von der isolierten Vorstellung zu einer Gesamtanschauung zu gelangen. Wenn ihre Phantasie auch eine einheitliche Bildvorstellung in sich trug, die künstlerische Niederschrift begann immer bei der Einzelform und gelangte erst durch ein langwieriges Nebeneinanderbauen zum fertigen Bild. Wenn ihre Vorstellungsgabe sich auch einer Wirklichkeit, vielleicht einer Draperie, optisch bemächtigt hatte, so gingen doch jedesmal bei der Übertragung auf das Papier viele Unmittelbarkeiten verloren. Das innere Bild fällt nicht plötzlich unter dem Druck des künstlerischen Erlebnisses auf das Papier, sondern muß erst konstitutiv mit den Mitteln der fremden Sichtbarkeit nachgebildet werden.

Eine Zeichnung von Philipp Otto Runge vom Jahre 1803, eine Gewandstudie zu dem Gemälde „Die Lehrstunde der Nachtigall" (Abb. 1. Vgl. „Ph. O. Runges Zeichnungen und Scherenschnitte" von G. Pauli Nr. 41) sucht das Thema: Faltenbildung eines einfachen Mädchenrockes bei sitzender Stellung so zu lösen, daß die Zufälligkeiten des Faltenwurfes zugunsten einer gewissen Gleichmäßigkeit ausgeglichen werden und trotzdem durch ein Spiel fliehender Lichter der Eindruck ungezwungener Natürlichkeit erweckt wird. Runge, dessen Kunst ebensosehr am Vergangenen hängt, wie dem Neuen zustrebt, vereinigt mit der nazarenischen Schematisierung seiner Bildvorstellung noch ein Moment barocker Technik, indem er seiner Zeichnung durch das weiche Material der Kreide einen mattfarbigen Glanz gibt. Die Falten des Gewandes bilden eine einheitliche Bewegung. Vom Gurt des Rockes fallen zunächst im Rücken rechts ein paar Falten in eigentümlicher Krümmung auf den Baumstamm, auf dem das Mädchen sitzt. Der Fluß der Linien wird hier aufgehalten, aber nicht unterbrochen und setzt sich in den Falten fort, die sich vorn am linken Knie mit einer Bewegung von links her begegnen. Diese ganze Kurve vom Rückenansatz rechts über den beschriebenen Faltenweg zum Knie links wird als eine einzige Bahn empfunden, auf der das Auge wie ein Pendel hin- und hergleitet. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die drei Falten, die vom Leibe in den Schoß fallen und die Melodie des Konturs durch ihren markanten Dreiklang begleiten. In der weichen Flächigkeit gleicht die Zeichnung optisch der Erscheinung stillfließenden Wassers, auf dem kleine Gegenströmungen ein wechselndes Oberflächenbild hervorbringen, ohne doch die Stetigkeit der einen Bewegungsrichtung je zu stören.

Als einen Schritt weiter in der Entwicklung auf Dürer hin und als Fortbildung der bei Runge angelegten Elemente des romantischen Zeichnungsstiles kann man eine Jugendzeichnung (1823) des österreichischen Nazareners Führich ansehen, die in ihrer Unfertigkeit

die Absichten des Künstlers naiv hervorkehrt (Abb. 2). Als Leistung eines Zwanzigjährigen verdient sie Anerkennung. Führich bedient sich der Technik des späten Dürers, die in ihrer Einfachheit den Ausdruck reifsten, in langer Selbsterziehung erworbenen Könnens darstellt, ohne zu ahnen, welches edle Instrument er in Händen hat. Seine kindliche Formvorstellung hält sich an die abgeklärten, durchgebildeten Stiltypen, weil sie unfähig gewesen wäre, verwickelte Erscheinungen aufzufassen. Wenn Führich in der Charakterisierung der Köpfe, Hände und Füße an der Oberfläche bleibt, wenn es ihm nicht gelingt, das Organisch-Menschlich-Lebende eines Antlitzes mit dem Stifte nachzufühlen, wenn seiner Linie das Zwingende fehlt, so vermag er doch in der Erfindung der Draperie unter geschickter Ausnützung dekorativer Möglichkeiten ernstere Talentproben zu geben und der Komposition „Jesus und der Versucher in der Wüste" wenigstens von außen her einige Haltung zu verleihen. Auch hier ist das Fallen der Falten in einem Schema aufgefangen, das eine Fülle vereinzelter Motive zusammenfassen und einer beherrschenden Bewegung zuleiten möchte. Nur das Antlitz des Herrn soll aus dem Gewoge der Falten frei und ruhig herausragen und vom Bewegungsstrome getrennt bleiben. Im übrigen kann man die Draperie als ein zeichnerisches Phantasieren für sich auffassen, dem die beiden Figuren nur zur Unterlage dienen. Die Bewegung nimmt ihren Anfang bei jenem Bausch, der dadurch entsteht, daß Christus mit der Linken das von der Schulter geglittene Mantelende an den Leib drückt: von hier fällt in großen Absätzen eine Faltenkaskade herab, die sich am Boden schleppend bricht. Dieses Motiv der Faltenbewegung nach rechts hin wird von der Draperie des Versuchers weitergeführt. Der Saum des Mantels umschreibt die ganze Profilfigur des Versuchers mit einer fließenden Linie, die den Rücken hinuntergleitend die allgemeine Bewegung nach rechts hin sekundiert. Die Spielbeine der beiden Figuren stehen in schematischem Parallelismus nebeneinander und fassen die Diagonalbewegung des Faltenwurfes ein. Die Anhäufung starker Höhlungen und Grate findet ein Gegengewicht in den breiten Flächen der herausmodellierten Glieder und Schultern. Die Hauptsache der Erfindung bleibt aber, wie die beiden Figuren von einer gemeinsamen Silhouette eingefaßt werden, indem der Bausch in der Linken Christi mit dem Mantelwurf auf der Schulter des Versuchers und den rollenden Draperien am Boden durch eine ideale Linienbewegung verbunden ist. Die Einzelform wiederholt innerhalb dieses Themas die Form des Ganzen. Die linke Hand des Versuchers erweitert sich zur Gestalt des Ärmels und zu den Gestaltungen der Falten um den Ellenbogen, bis schließlich ihr Kontur in der Linie des Mantelsaumes noch einmal anklingt.

Die Technik Führichs ist einfacher als die von Runge. Die Linien der Falten und Säume gräbt er mit spitzer Schärfe ins Papier, so daß die Formen plastisch herausspringen, dagegen bezeichnet er die Schatten mit trockenen Strichlagen und isoliert das Licht in ein paar Stellen von aufgesetztem Weiß. Führich ahmt Dürer in dem äußerlichen Sinn nach, daß er durch Ausbreiten von gefälligen Anschaulichkeiten und Draperieschaustücken über

Abb. 1. Ph. Otto Runge — Gewandstudie zur „Lehrstunde der Nachtigall"

Abb. 2. Joseph Führich — Die Versuchung in der Wüste

den Mangel an innerer Formkraft hinwegtäuscht und unter dem fremden Gewand das schwächere Empfinden verbirgt. Sein Wollen ging in der Richtung auf Dürer hin, aber sein Herz schlug einen andern Takt als sein Wollen. Trotzdem erscheint die Zeichnung frischer als die Mittel es erwarten ließen, und wenn man von der Analyse der Einzelform ernüchtert das Auge dem Ganzen zukehrt, verblüfft es jedesmal durch eine unbestimmbare Bildhaftigkeit.

Das ist wohl schon eine Grundeigentümlichkeit der romantischen Zeichnung, daß sie am Ende eine suggestive Ausdruckskraft besitzt, die sich aus der Technik nicht erklären läßt, und die auch mit der persönlichen Handschrift des Künstlers wie doch sonst wohl bei Zeichnungen gar nichts zu tun hat. Jede Zeichnung des Cornelius besitzt eine geradezu dramatische Energie des Ausdrucks, und doch wird man durch Zerlegen und Aufteilen ihrer Sichtbarkeit nie die Wurzeln ihrer Wirkung erfassen können und vielmehr entdecken, daß die einzelnen Striche recht matt und abstrakt geführt sind. Eine Skizze aus der Folge der „Taunusreise" (1811) erzählt bei größter Sparsamkeit an Linien den Vorfall einer nächtlichen Überraschung wunderbar erschöpfend (Abb. 3). Die Zeichnung ist mit den haarfeinen Konturen in der damals üblichen Technik des antiken Vasenbilderstils gearbeitet, die von Flaxmann und Carstens neu belebt worden war und nun zu den jugendlichen Handfertigkeiten der Nazarener gehörte. Auch in den Frühwerken Schwinds, Führichs, Rethels wird man ihr begegnen. Den unmittelbaren Anlaß zu der Zeichnung von Cornelius gab ein Reiseerlebnis auf einer geselligen Taunusfahrt; ein Fremder hatte sich nachts in die Kammer der Freunde verirrt und war von dem erschreckt auffahrenden Fritz Stock als ein Gespenst beschworen worden. Die Szenerie eines Schlafraumes von puritanischer Leere wird in der Zeichnung durch ein paar dürftige, nur eben den Begriff der Dinge Fenster, Tür, Tisch, Betten skizzierende Schemata angegeben. Von den drei Gefährten schlafen zwei, der eine in dem stark überschnittenen Bett von links, der andere (Cornelius selbst) in der Ecke links hinten. Für das Ausdrucksproblem der romantischen Zeichnung ist es sehr wesentlich, wie das Schlafen durch die Stellung mit dem hochgezogenen Knie und den untergelegten Armen unwiderstehlich glaubhaft gemacht wird. Mit wenigen, die Gesichtszüge andeutenden Strichelchen wird das physiognomische Bild der Bewußtlosigkeit erfaßt und selbst die Zeichnung der Bettwäsche ist mehr als Beschreibung, ist Umwandlung der Linie in Ausdruck. Die Figur des aufgeschreckten Schläfers sollte wohl dem launigen Sinn der ganzen Erfindung der „Taunusreise" nach humoristisch aufgefaßt sein. Cornelius ist aber von Natur viel zu ernst, zu schwer, zu abstrakt, als daß er selbst den leichtesten Vorwurf anders als mit dramatischer Pointe gestalten könnte. Das Theatralische der Maske und der Geste dieser Figur sind aber viel weniger interessant als der nervöse Aufruhr der Falten und Linien des Bettuches, in dem der Ausdruck der Unruhe und Verwirrung erst bis zur vollendeten zeichnerischen Suggestion getrieben ist. Was sich hier unter der Führung eines scharfen Konturs an einem Ungefähr von Falten am Boden

bewegt, ist gar keine Angabe von tatsächlichen Formen des Leintuches, sondern unmittelbarer Ausdruck psychischer Beängstigung, wie sie der Schläfer in diesem Moment empfindet. Der als Gespenst karikierte Eindringling, der sich als weiße Silhouette vom dunklen Grund abhebt, bedeutet noch einmal eine Steigerung der linearen Charakterisierung, deren Cornelius in so hohem Grade fähig war. Die Linien dieser Zeichnung haben nicht an und für sich, sondern nur im Verhältnis zum Ausdruckszweck des Ganzen einen Sinn und erhalten erst durch das Gegenspiel oder Zusammenspiel korrespondierender Formen Spannung und Leben. Die gebrochene Linie des rechten Beines des Erwachenden wird allein durch den Gegensatz zur Kurve des linken Beines ausdrucksvoll und von magnetischer Einwirkung aufs Auge.

Die romantische Zeichnung, an und für sich unpersönlich und zur Beschreibung von Tatsachen ungeeignet, steigert sich, wenn sie einmal von einem Stoffe innerlich ergriffen wird, zur höchsten Erregung des Ausdrucks. Je stärker der Wille des Künstlers, je größer die Aufgabe, desto fähiger und aktiver das Instrument der Zeichnung. Wie mag sie sich wohl dem Grundthema aller Zeichnung, dem menschlichen Akte gegenüber verhalten? Obwohl die Beherrschung des menschlichen Körpers das A und O der akademischen Schulung ausmachte, haben sich verhältnismäßig wenig Aktzeichnungen der Nazarener und ihrer Nachfolger erhalten. Einmal mochte ihnen der Körper als solcher wenig interessant sein, oder persönliche Hemmungen traten zwischen die Künstler und dieses Thema; hauptsächlich aber konnte sich ihre individuelle Formphantasie bei der Objektivität dieses Vorwurfs nicht frei genug betätigen. Wo ein starkes Ausdrucksbedürfnis nicht die Möglichkeit hat sich auszuwirken und zur Passivität gezwungen wird, bricht es sich zu einer verhaltenen Empfindung, die Stimmung heißt. Das Ausdrucksbedürfnis der romantischen Zeichnung konnte sich am Akte nicht wie in der Draperie oder in der Illustration souverän entwickeln, war aber doch zu stark, um sich selbst ganz auszuschalten. So kommt es, daß die meisten Aktzeichnungen der Nazarener zwar keinen Ausdruck, aber doch eine persönliche Stimmung haben, die zu dem modellmäßigen Charakter des Aktes in merkwürdigem Widerspruch steht. Der Künstler kann nicht anders als sich auch in diesen Stoff mit Wärme einfühlen und den „Akt" in einen „Menschen" verwandeln. Genelli hat in seine Bilderfolge „Das Leben eines Künstlers" auch die Szene aufgenommen, wie der junge Akademiker auf der Anatomie eine Leiche seziert und ihm die Seele des Verstorbenen als Symbol des individuell-menschlichen Schicksals, das diesen Leichnam einst beseelte, erscheint. Ein echt romantisches Motiv! Der Romantiker kennt keine wissenschaftliche, unbeteiligte Behandlung eines Objekts, denn er „liebt" alle Objekte, und unter seinen Händen werden alle Dinge dieser Welt zu Menschlichkeiten und alle Tatsachen zu Empfindungen.

Von Ludwig Richter besitzt München eine mit der Jahreszahl 1830 versehene Zeichnung eines schlanken Jünglingsaktes, der in Motiv und Haltung an hellenistische Apollini

erinnert (Abb. 4). Die durchlaufenden Konturen der Silhouette halten die Formen dieses Körpers zusammen und setzen sie in Bewegung. Das Organische des Einsinkens der einen und des Ausladens der andern Hüfte ist nicht aus der innern Anatomie herausentwickelt, sondern äußerlich allein durch den geschmeidigen Umriß ausgedrückt. Sehr anregend und lebendig das Zusammenwirken der aufsteigenden, starkgekrümmten Hüftlinien und der sanften inneren Linie des rechten Armes. Der Winkel, der sich dadurch unter der rechten Achsel bildet, muß als zeichnerisches Phänomen mit den erwähnten Ausdrucksfiguren der Cornelianischen Zeichnung zusammengesehen werden. Der Akt ist als Zeichnung nur der Träger der Umrißbewegung, und die Arme haben keine inhaltliche, sondern nur eine zeichnerische Funktion. Darum wirkt das Stützen des Kopfes durch die linke Hand leer und äußerlich. Die Binnenzeichnung begnügt sich mit einer sehr allgemeinen Charakterisierung der Muskellagerungen und soll bei dem völligen Zurücktreten hinter den Kontur auch nicht mehr geben. Mit unregelmäßigen Kreuzlagen wird etwas von der Frische der Epidermis und von den Rundungen des Körpers festzuhalten versucht und so noch einmal von außen her die Form verlebendigt. Es wird aber doch fühlbar, daß der Zweck der Aktzeichnung mit der Erfindung des berückenden Konturs erfüllt ist und die übrigen Zutaten nur Verlegenheitsbestimmungen sind. Und der Ausdruck des Konturs sammelt sich in dem persönlichen Blick dieser Jünglingsaugen zu einer subjektiven Stimmung, die den Künstler mit der Zeichnung enger verbindet, als man es eben bei einer Aktstudie erwarten würde.

Der männliche Akt Genellis (Abb. 5) ist zunächst von der Zeichnung Richters so verschieden, wie nur irgend die beiden Künstler ihrem Charakter, ihrer Schulung und ihrer Phantasie nach verschieden sein konnten. Genelli, aus dem Kreise Schinkels und Carstens hervorgehend, war ein Spezialist auf dem Gebiete der formalen Beherrschung des menschlichen Körpers und mit einem klassischen Körpergefühl begabt, das seinem eigenen wohlgebildeten und ausdrucksfähigen Leibe entströmte. In seiner Zeichnung ist nichts von Richters ängstlichem Zusammennehmen der Glieder und dem Herantasten an den Organismus von außen her zu finden. Aller Bewegungsmöglichkeiten des Körpers mächtig, läßt Genelli Gelenke und Gliedmaßen in offener Figuration spielen und weiß das freie Klingenkreuzen von Wagrecht und Senkrecht in einer dekorativen Komposition zu bändigen. Mit Sicherheit handhabt er Kontrapost und ähnliche Mittel und dreht darum den Kopf seines Modells dem ganzen Strom der Hauptbewegung entgegen nach rechts. Das Verhältnis von Außen- und Binnenzeichnung hat sich verändert, indem der Umriß hier im Schatten sanft verläuft und die Binnenzeichnung die Struktur des Körpers anschaulich herausarbeitet. Und doch gehören die beiden Aktzeichnungen von Richter und Genelli zusammen. Nicht nur, weil auch Genellis Modell jenen in der Ferne verlorenen Blick hat und auch über seine Glieder jene weiche Stimmung ausgegossen liegt, sondern weil alle Stilmerkmale dieselben sind. Denn trotz aller Gesundheit der lebendigen Erscheinung

und aller Zufälligkeit der Bewegung ist doch der Akt Genellis durch die Arbeit einer ordnenden Vorstellungstätigkeit einem bestimmten Kompositionsschema unterworfen worden. Die dekorative Kurve, die über Arme und Schultern des Mannes in einheitlichem Zuge verläuft und am Körper herunterfließt, ist von demselben Ausdrucksinstinkt angeregt und geleitet wie die verwandten Linien der Leibeskonturen bei Richter oder der Draperiesäume und Falten bei Führich und Runge. Die beiden Aktzeichnungen von Richter und Genelli sind von demselben dekorativen Empfinden beeinflußt, und wenn sie in allen Einzelheiten verschieden sind, so war doch bei ihrer Erfindung ein und derselbe Ausdrucks- und Bildzweck maßgebend, wenn die Künstler sich dessen auch nicht bewußt wurden. Die Linie verwandelt sich in der Bewegung in Ausdruck und Stimmung. Der führende Umriß ist der Träger dieser Bewegung und darum der bestimmende Faktor der Komposition. Die Binnenzeichnung ordnet sich ihm unter. Diese drei Sätze haben nicht nur für diese Aktzeichnungen, sondern für die romantische Zeichnung im allgemeinen Geltung und bilden die Grundlage zum Verständnis sowohl der monumentalen Kartonkunst als der volkstümlichen Holzschnittillustration. Selbst in dem Falle, wo die Binnenzeichnung scheinbar Selbstzweck wird wie in der Händezeichnung von Schnorr (Abb. 6), ist es doch nur der Kontur, der die Form beseelt. Diese distinguierten Hände, deren Einzelformen Gelenkfalten, Nägel, Haut eine feinfühlige Zeichnung mit prickelndem Naturalismus wiederzugeben sucht, wären tot, wenn ihnen nicht eine imaginäre, dekorative Bewegung aus dem Handgelenk des Künstlers heraus auf dem Blatt Papier die gefälligste Haltung anwiese und die Eleganz ihrer Kurve bedingte. Schnorr gibt seinen Jugendzeichnungen gern die gestochene Sauberkeit der Konturen, die den Anschein scharfer Formerfassung erwecken. Man muß allerdings nur an eine Händestudie Dürers denken, um sofort zu fühlen, wie wenig innern Formcharakter die „Hände" Schnorrs trotz dem schönen Schnitt der abstrakten Zeichnung haben.

Die romantische Zeichnung will einmal die Fläche durch wenige fließende Linien dekorativ, bildmäßig aufteilen, dann aber zugleich der einzelnen Linie soviel Ausdruckswert abpressen, als irgend möglich ist. Wenn bei dem Arbeiten nach dem menschlichen Körper nur dem dekorativen Bedürfnis Genüge geschehen konnte, das expressive aber bei der Objektivität des Stoffes unbefriedigt bleiben mußte, so ergab sich in der Bildniszeichnung die ideale Aufgabe, bei der die beiden Triebe sich vollkommen ineinander auflösen konnten. Denn was ist das Porträt anders als der erschöpfende Ausdruck eines Menschencharakters auf die Formel einer flächig dekorativen Bildmäßigkeit gebracht? Wobei der tiefste Einblick in die Seele eines Menschen sich zur wirkungsvollsten Darstellung seines Äußern verdichten soll. Die Bildniskunst und damit auch die Bildniszeichnung gehört denn auch außer der Landschaft zum Unbedingtesten, was die Romantiker der ersten Generation hervorgebracht haben, und die Bildnisse von Runge, Wasmann, Overbeck, Veit tragen wesentlich dazu bei, die schwankende Beurteilung der romantischen Kunst zum Günstigen zu wenden.

Abb. 3. Peter Cornelius — Skizze aus der Folge „Die Taunusreise"

Abb. 4. Ludwig Richter — Aktstudie

Abb. 5. Bonaventura Genelli

Aktstudie

Abb. 6. Julius Schnorr von Carolsfeld

Händestudien

Trotzdem wurde das Bildnis im strengen Kreise des Cornelius und solange, als die Theorie des akademischen Klassizismus lebendig nachwirkte, als selbständige Kunstgattung kaum anerkannt und fand denn auch nicht die Beachtung und Verbreitung, die man ihm wünschen möchte. Es wiederholt sich hier wie so oft in der deutschen Kunstgeschichte der Fall, daß eine natürliche künstlerische Begabung sich nicht entfalten kann, weil die kulturellen Voraussetzungen dazu fehlen. Bei der spätern Generation der Schwind, Rethel, Richter und Führich waren die Interessen wieder zu sehr auf alles Erzählende und auf Handlungen gerichtet, als daß das Bildnis, die Darstellung eines isolierten Ausdrucksmotivs, besondere Rücksicht hätte finden können.

Die romantischen Theoretiker beurteilten die Bedeutung der Bildniskunst verschieden, und es liegen darüber zwei sich widersprechende Äußerungen der Gebrüder Schlegel vor. Der ältere August Wilhelm schreibt in seiner Novelle „Die Gemälde" (1798), daß das Bildnis ein deutsches Talent schlechthin sei, weil die deutsche Nation so treu wäre, während sein Bruder Friedrich in seinen „Gemäldebeschreibungen aus Paris 1802—1804" zu der Ansicht neigt, daß das Porträt als Gattung nicht zu rechtfertigen sei und dem Künstler jedenfalls die Freiheit einzuräumen wäre, nur solche Köpfe zu behandeln, die ihm auch „nach anhaltendem Studium noch merkwürdig blieben", also einen Bildnisauftrag nur anzunehmen, wenn ihm das Modell interessant erscheine. Angewendet auf den Fall der romantischen Bildniszeichnung ließen sich die beiden Meinungen vielleicht dahin vereinigen, daß die Bildnisse, immer treu und anspruchslos in der Beschreibung der einzelnen Gesichtsform, doch den Charakter eines Kopfes so groß und allgemein zu fassen hätten, daß sie über das Individuelle hinweg für alle Zeiten „merkwürdig" blieben.

Eine Zeichnung von Cornelius nach dem Bildhauer und Maler Konrad Eberhardt (1768 bis 1859) erfüllt dieses Gebot, indem sie einen an Charakter und menschlichem Ausdruck reichen Kopf auf deutsche Art „treu" wiedergibt (Abb. 7). Auf diesem von einer energischen Stirn, mildempfindsamen Augen und einem nachgiebigen Mund bestimmten Antlitz ist klar zu lesen, wie nah der Mann dem Kreise der Nazarener steht. Die nazarenische Menschlichkeit schlechthin hat in diesem Kopfe lebendige Form angenommen. Die Mittel der Darstellung sind — ein Vorzug Cornelianischer Zeichnung — die bescheidensten. Mit dünnen Konturen ist das Oval des Rockkragens beschrieben, der den breiten Bau dieses rustikalen Schädels einfaßt. Man achte darauf, wie die länglichrunde Form des Kopfes die Linie des Kragens aufnimmt und wiederholt. Charakter und Gesinnung, wie sie beim Dargestellten und Künstler übereinstimmen, werden durch die Einfachheit der gleichmäßigen Flächen an Stirn, Wangen und Haar ebenso wie durch die buckligen, aber sicher gezogenen Umrisse der Nase, der Augen und des Mundes ausgedrückt. Der Dargestellte blickt nicht, wie es bei Bildnissen meist der Fall ist, den Künstler (und also den Betrachter) an, richtet überhaupt den Blick nicht auf einen festen Punkt, sondern läßt ihn willenlos in die Ferne gleiten. Die weiche Unbestimmtheit, in die das Auge dadurch den starken Bau des Kopfes

auflöst, erinnert wieder an die Stimmung der beiden Akte von Richter und Genelli. Da sich die Eigenarten dieser Zeichnung in sehr vielen Beispielen wiederholen, ist man berechtigt, in ihnen wenn nicht eine Gesetzlichkeit, so doch eine gewisse Absicht eines Stilempfindens zu erkennen.

Unter den Romantikern ist neuerdings Friedrich Wasman, ein Hamburger, der jedoch meistens im Süden, in Italien und Tirol lebte, als ausgesprochener Bildnismaler zu Ansehen gekommen. Wenn man seine Bildnisse in die Vorstellung, die man von der Cornelianischen Zeichnung gewonnen hat, einzuordnen vermag, so wird man dadurch in der Annahme eines besondern Bildnisstiles der Zeit bestärkt. Wasman ist 1805 geboren, seine Zeichnung eines unbekannten Jünglings (Abb. 8) muß zwischen 1828 und 1835 entstanden sein, das Bildnis Eberhardts indes zwischen 1811 und 1820. Das sympathische Porträt des jungen Mannes stimmt schon in der allgemeinen Anlage mit der Eberhardtzeichnung überein, daß der Kopf nicht im Zentrum des Blattes sitzt, sondern ziemlich stark nach dem obern Bildrand gerückt ist. In der Angabe der Formen ist es, weil in schwarzer und weißer Kreide ausgeführt, milder, in den Übergängen unbestimmter als die Zeichnung von Cornelius. Ansätze zu einer malerischen Auflösung hingegen, die etwa da wären, können sich doch nicht entwickeln gegenüber der Strenge der Fassung. Auch hier ist der Umriß des Gesichtes zum Umriß des Rockkragens in ein Verhältnis harmonischer Ähnlichkeit gesetzt, und der dichte Haarwuchs, der das Gesicht beschattet, wird von einer Linie von eminent dekorativem Reiz umschlossen. Innerhalb der allgemeinen Bestimmung des Bildmäßigen des Porträts ist die Individualität der Persönlichkeit nur soweit durchgeführt, daß der Vertreter einer Empfindungsweise, eines Alters, einer Zeit aus dem unbekannten Dargestellten noch stärker spricht als seine einmalige, subjektive Menschlichkeit. Man möchte in diesem Bildnis den jungen Romantiker schlechthin erkennen, wie man im „Eberhardt" den Typus des Nazareners vor sich hat.

Das Besondere der romantischen Bildniszeichnung wird aber vielleicht doch erst anschaulich und zum fühlbaren Erlebnis in der Gegenüberstellung mit einer fremden Auffassung, wie sie in den exzellenten Porträtskizzen des französischen Zeit- und Gesinnungsgenossen der Nazarener Jean Auguste Dominique Ingres zur Geltung kommt. (Vgl. Les Portraits dessinés de J. A. D. Ingres par Henry Lapauze, Paris 1903. Nr. 94.) Wenn die Linie der romantischen Zeichner sich in Ausdruck verwandelt, so verflüchtigt sich die Linie Ingres in das vibrierende Etwas einer geistreichen Lebensauffassung. Eine der Zeichnungen, die die Erscheinung eines jungen Herrn festhält, ist mit „Ingres Rome 1815" gezeichnet (Abb. 9).

Wenn das Blatt, nach dem ersten Augeneindruck zu urteilen, den deutschen Zeichnungen sehr verwandt erscheint, so hat es doch ein unvergleichlich moderneres Ansehen. Ingres zeichnet den jungen Herrn im Straßenanzug und Mantel, Hut und Stock leicht in der Hand haltend, und fügt mit jeder seiner Linien der vornehmen Erscheinung eine neue

Distinktion hinzu. Der Kopf, obwohl sehr klein, fesselt den Blick unwillkürlich durch die Beweglichkeit seines Ausdrucks. Statt daß Linien den Charakter der Persönlichkeit bestimmt herausformten, lassen zitternde Schatten auf der Wange und in den Mundwinkeln nur gerade erraten, was für ein Mensch das sein könnte. Wenn man ihm auf der Straße begegnete, würde man wohl ein „Bild" von ihm mitnehmen, wie Ingres es aufgefangen hat. Man müßte ihn aber erst genau kennen lernen, ehe man sein Gesicht so „treu" beschreiben könnte, wie Cornelius es wollte. Ingres sieht die Menschen umgeben von der gesellschaftlichen Atmosphäre ihres Standes und ihrer Zeit und stellt mit objektiven Mitteln höchst subjektive Individuen dar.

Cornelius aber reißt vor allem den Menschen aus aller Zufälligkeit der Umgebung heraus und formt ihn zu einem Typus um, wie der Dichter seine Erfahrung und Menschenkenntnis in der Phantasie zur Gestalt eines Helden umbildet. Da ihm die soziologische Differenzierung des Menschen in Berufe und Gesellschaftsklassen nichts bedeutet, kommt für seine Bildnisauffassung auch das Kostüm gar nicht in Betracht. Die Kleidung wird nur wie vom Bildhauer die Büste zur bildlichen Fassung des Kopfes benützt. Die romantische Zeichnung gibt den Typus des Menschentums der Zeit von innen gesehen, so wie Ingres ihn von außen sieht. Die Porträtisten sind die ehrlichsten Geschichtsschreiber aller Zeiten, denn sie hinterlassen der Nachwelt das Bild der Menschen in der geschichtlichen Individuation der wechselnden Epochen und Kulturen. Der romantische Porträtist hat den ethischen Charakter des romantischen Menschen auf eine Bildformel gebracht und die Erscheinung umgedeutet in Ausdruck. Wie das Allgemeine einen expansiven Trieb hat, das Individuelle aber einen intensiven, so drängen die Bildnisse der Romantiker in der Form und der seelischen Wirkung nach außen.

Die Bildnisauffassung der Nazarener trifft in den Absichten zusammen mit der der klassizistischen Bildhauer Thorwaldsen und Rauch und findet darum wie diese in der antiken, besonders der römischen Kunst ihre Vorbilder. Ein neuer Beweis, daß der geistesgeschichtliche Gegensatz von Klassizismus und Romantik für die Kunstgeschichte irrelevant ist. Der romantische Mensch drückt sich als Künstler trotz der Sympathien für die Gotik letzten Endes immer in klassischen Stilmethoden aus. Die Bildniszeichnung von Cornelius ist aus dem Boden der Kunstideen Goethes erwachsen. Sie ist die epische Darstellung eines Charakters.

Wenn das Bildnis die gegebene Aufgabe der romantischen Zeichnung war, weil das Ausdrucksbedürfnis der Linie sich in diesem Stoffe restlos befriedigen konnte und nur die auf größere Ziele gerichtete Gesinnung der Zeit seine Entfaltung hinderte, so stellte die Landschaft innerhalb der romantischen Kunst in Bezug auf das Verhältnis von Neigung und Bewußtsein ein noch verwickelteres Problem dar. Für die romantische Zeichnung, wie sie hier aufgefaßt wird, gibt es fürs erste überhaupt keine Landschaft. Cornelius lehnte sie als Gattung schroff ab. Hingegen war die Landschaft die einzige ganz originale und

ganz bedeutsame Ausdrucksform der romantischen Malerei, die durch sie eine große bildkünstlerische Mission erfüllte, die die Zeichnung nie hätte übernehmen können, indem sie die unendliche Weite des romantischen Gefühls durch das Gleichnis der Natur zum Erlebnis brachte. Ja, man kann sagen: die romantische Seele fand nur zwei Mittel, sich bildlich auszudrücken; das eine war die magische Hieroglyphe der romantischen Zeichnung, das andere die Raumillusion der romantischen Landschaftsmalerei. Runge spricht von der Landschaft als der neuen Kunst schlechthin. „Die neue Kunst — die Landschaft — soll den Menschen d. h. seine Seele, in welcher sein Zusammenhang mit Gott gegeben ist, sein seelisches Leben durch die Natur darstellen." Und ganz ähnlich nennt Carus, der Schüler Caspar David Friedrichs, in seinen „Neun Briefen über Landschaftsmalerei 1815 bis 1824" (als Buch 1831) die Landschaftsmalerei eine „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung als Naturerlebnis". Die romantische Landschaft, wie sie uns im Werke der Schinkel, Dahl, Kobell, Blechen und des einzigartigen Caspar David Friedrich erhalten ist, stellt ein merkwürdiges Gemisch von Klassischem und Barockem, von Architektur und Musik, von einfacher Naturaufnahme und phantastischem Naturerlebnis dar, das sich jedoch immer in einer großzügigen Raumanlage harmonisch auflöst. Unzweifelhaft sind späte Nachwirkungen der klassischen Landschaft des 17. Jahrhunderts (Lorrain, Poussin) für die dekorative Weiträumigkeit der romantischen Landschaft von Bedeutung gewesen. Die unmittelbare Anregung geht aber wohl von den interessanten Stichen Piranesis aus, dessen Zauberkünste der Raumillusion zuerst auf die Theatermalerei und Bühnendekoration den stärksten Einfluß ausübten und dann von dem Malerarchitekten Schinkel in die Landschaftsmalerei eingeführt wurden. Die romantische Seele ergoß sich mit Leidenschaft in die Form der neuen Landschaft, die sich bei tiefstem Horizont in unendliche Perspektiven verlor. Das romantische Weltgefühl, „der Akkord mit allem Lebendigen", das sich eigentlich nur in der Musik versinnlichen konnte, fand in der Landschaftsmalerei ein Gleichnis wie in der romantischen Zeichnung einen abstrakten Ausdruck.

Wenn im Folgenden von zwei Landschaftszeichnungen die Rede ist, so haben diese mit der romantischen Landschaft als dem Korrelat der romantischen Zeichnung nichts zu tun, sondern sind nur Beispiele, wie die Nazarener die Landschaft komponierten, die ihnen für die Hintergründe ihrer Wandmalereien und Erzählungen wichtig war.

Aus dem Kreise der Nazarener hat Schnorr von Carolsfeld zwar mehr aus Gelegenheit als aus Prinzip eine größere Anzahl Landschaften gezeichnet. (Landschaftsbilder aus Italien. 25 Zeichnungen von J. Schnorr von Carolsfeld. Herausgegeben von Dr. M. Jordan. Berlin 1878.) Sie sind in seinen römischen Jahren 1817 bis 1824 anläßlich seiner häufigen, durch Kränklichkeit bedingten Landaufenthalte entstanden, nachdem er sich einige Übung im Landschaftszeichnen schon in Wien bei seinem Freunde Ferdinand Olivier erworben hatte. Die römischen Landschaften sind im Stile ungleich, einige noch zopfig maniriert,

Abb. 7. Peter Cornelius — Bildnis Konrad Eberhart

Abb. 8. Friedrich Wasmann — Bildnis eines jungen Mannes

andere die zeichnerische Schärfe Dürerscher Kupferstiche nachahmend. Im „See von Nemi“ (Abb. 10) jedoch gibt er beinahe die reine Natur und auch ein technisches Ausnahmestück, denn das Licht ist hier so unmittelbar empfunden wie sonst nirgends bei einem Nazarener. Die einfache Komposition wird wesentlich durch den großen Baum links und die von ihm auslaufenden Linien des Sees und des Hintergrundes bestimmt. Nur die Staffage einer Dianajagd, diskret im Schatten des Baumes geborgen, bewegt sich der allgemeinen Richtung entgegengesetzt nach links. Der führenden Bewegung jedoch folgt das Licht, das sich aus dem Dunkel des Baumes entwickelt und bis zum sonnigen Schimmer auf dem Bergrücken steigert. Auf manche Einzelheiten, wie die Gräser vorn, ist viel Liebe verwandt, während andere Teile, wie der Baum, sehr schematisch behandelt bleiben. Sachliches und Maniriertes steht ohne Vermittlung nebeneinander. Als Schnorr nach Deutschland zurückkehrte, wandte er sich von der Landschaft ganz ab und betrat die Bahnen der Historienmalerei großen Stils.

Es war seinem Landsmann Ludwig Richter vorbehalten, den Übergang von der italienischen zur deutschen Landschaft zu finden und mit einem an südlichen Vorbildern geschulten Stilgefühl die geliebten Formen der heimatlichen Höhen und Täler landschaftlich darzustellen. Unter dem 17. Dezember 1824 schreibt Richter in sein Tagebuch: „Mit kurzen Worten ist mein Gedanke der: deutsche Natur zu einem Ideal, zu edler Größe zu erheben, damit sie nicht wie bisher den untergeordneten Rang der Idylle behält, sondern zum Epischen sich erhebt.“ Er war damals in Rom, und es ist verständlich, daß seine Gedanken sich angesichts der großen Natur auf der Linie der klassischen Auffassung bewegten. Aber im selben Rom hatte sich wenige Tage zuvor, am 26. November, seine deutsche Sehnsucht und romantische Phantasie in Worte ergossen, die ein vertrauteres Bild einer deutschen Landschaftskunst entwerfen: „Es ist gewiß recht gut für den Landschafter, wenn er die Volkssagen, Lieder und Märchen seiner Nation studiert. Er sieht darin den Geist des Volkes, welcher mit diesen Sagen seine Umgebung belebt. Die örtlichen Sagen und auch Märchen knüpfen sich fast immer gerade an solche Gegenstände, welche in der Natur unser Gemüt am wunderbarsten erregen. Das Volk sucht diesen Geist zu fassen oder auszudrücken, indem es wunderbare Geschichten daran knüpft. Und wahrlich, es ist auch immer gut getroffen, echt volkstümlich aus der Sage und dem Glauben und Empfinden des Volkes entsprossen. Wie herrlich sind in den Märchen das geheimnisvolle Waldesdunkel, die rauschenden Brunnen, blühenden Blumen und Knospen, die singenden Vögel und die bunten, ziehenden Wolken aufgefaßt, in den Sagen alte Burgen und Klöster, einsame Waldgegenden, sonderbare Felsen dargestellt. Köhler, Schäfer, Pilger, schöne Jungfrauen, Jäger, Müller, Ritter, Nixen und Riesen, das sind die natürlichen, romantischen Personen, welche in jenen Sagen spielen.“ — „Kochs Landschaften würden mir besser gefallen, wenn weniger Stil darin zu spüren wäre. Er hat viel Feuer, Leben und Geist, aber wenig Liebe, Gefühl und reine Natürlichkeit.“ Nach Deutschland zurückgekehrt fand Richter bald den

Weg vom Idyllischen zum Epischen, als er die Landschaften des Riesengebirges und des Elbtales malte. Aber es muß doch als die glücklichste Fügung seines Lebens betrachtet werden, daß er seine eigene Natur im Idyllischen wiederentdeckte und zurückkehrte zu jener liebevollen Verkleinerungsform des Epischen, die dem Geist der deutschen Märchenwelt und der Poesie des Kinderlebens allein angepaßt war.

Eine seiner späteren Landschaften, der „Regenbogen" in Dresden, (Abb. 11) im Thema ganz deutsch, zeigt noch die Spuren der italienischen Schulung. Ein Motiv von vorerst rein dichterischem Ausdruckswert hat in der bildnerischen Darstellung eine Form gefunden, die das Auge gewinnt. Die Baumgruppe auf dem Hügel bestimmt Komposition und Linienführung und alle übrigen Kurven und Einzelheiten sind nur ein Abklang dieser einen eindrucksvollen Gestaltung. Wollte man den Inhalt dieser Zeichnung näher beschreiben, so würde ungewollt eine Erzählung entstehen: Es hat geregnet. Der Regenbogen steht am Himmel, während in der Ferne noch ein letzter Guß die Erde bestreicht. Erfrischt kehren die Landleute nach Hause, und Hirt und Herde genießen der aufatmenden Natur u.s.w.

Am Anfang dieser Betrachtungen über die romantische Zeichnung war die Rede davon, daß die Zeichnung ihrem Grundprinzip nach, wie Dürers Zeichnung, konstitutiv sei und zu einem zusammenhängenden Formgebilde nur durch das sukzessive Ausarbeiten von Einzelformen gelange. Jeder Stoff, Draperie, Bildnis, Akt, Landschaft wird von der Vorstellung zerlegt und darum in der Einzelheit wohl mit aller Andacht und Treue wiedergegeben, aber in der Gesamtheit immer schematisiert und vereinfacht. Jedes unserer Beispiele bewies, daß die Komposition der Zeichnung erst durch die freie Beweglichkeit eines schönen Konturs, durch den Anreiz einer dekorativen Linie lebendig und bildmäßig wurde. Dieser dekorative Umriß läßt auf der Fläche aus seiner Bewegung heraus das „Bild" der Zeichnung erscheinen, das die Binnenzeichnung mit dem soliden Nebeneinander der Einzelformen dann ausfüllt. Was die Nachwelt in der monumentalen Kunst von Cornelius immer als das Disproportionierte empfindet, ist nichts anderes als die Spannung zwischen der Anlage seiner Entwürfe in Umrissen und der Binnenzeichnung, die sich nie lösen kann. Die Ausführung der Einzelformen hinkt im Rhythmus immer hinter der großen Bewegung der Komposition her, während umgekehrt bei Schwind der berückende Wohlklang seiner Bilder gerade aus der Verschmelzung von Umriß und Binnenzeichnung hervorgeht. Es bleibt die Frage, woher denn wohl diese wundervoll anregende Linie, die der innerlich dürftigen romantischen Zeichnung nach außen hin einen zauberhaften Reiz gibt, stamme, ob sie eine Erfindung des romantischen Geistes oder schon irgendwo in der Geschichte aufgetaucht sei. Die Frage beantwortet sich von selbst, wenn man nicht, wie es so oft geschieht, die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts durch eine willkürliche Cäsur von der Geschichte der früheren Jahrhunderte abtrennt, als ob mit dem Jahre 1800 aus dem Nichts eine neue Kunst entstanden wäre, sondern die romantische Kunst als die Fortentwicklung der spätbarocken betrachtet. Der schöne dekorative Kontur der romantischen

Zeichnung kann nichts anderes als ein Erbe jener großartigen, die europäische Kunst zweier Jahrhunderte beherrschenden Dekorationskurve des Barock sein, in dem die Tradition des Rokoko und des Zopf ihren schlimmsten Feind, den klassizistischen Formalismus des 19. Jahrhunderts heimlich besiegt hat. Die Nazarener gaben sich einer Selbsttäuschung hin, wenn sie die gotischen Linien Schongauers und Dürers nachzuahmen glaubten. In ihrer Empfindung erweichte sich der harte Schnitt des Gotischen und löste sich in schöne Rundung auf. Ihr Formdenken war wohl konstitutiv, aufbauend, bildend, aber ihre Bildphantasie war geboren aus einer Grundstimmung, die sie von den Vätern ererbt hatten. Wie die Romantik überhaupt ein stets sich erneuernder, tätiger Kompromiß von Gedanke und Gefühl, Rationalem und Irrationalem, Antikem und Gotischem, mit einem Wort von Kant und Bruno war, so insbesondere ihre Kunst eine unerfaßbare Verbindung von abstrakter Einzelform und dekorativer Bildillusion.

Vignette von Ludwig Richter

Der Ausdruck und das Monumentale

Cornelius, Overbeck, Genelli gehörten jenem Geschlecht deutscher Jugend an, das als erstes in der Geschichte sich der ganzen blühenden Fülle philosophischer, künstlerischer, sittlicher Entdeckungen erfreuen konnte, durch die Kant und Goethe eben das menschliche Dasein erhöht und insbesondere den Kreis des deutschen Lebens erweitert hatten, und das als erstes mit dem Bewußtsein von der Autonomie der Vernunft und vom Ethos der Menschenwürde heranwuchs. Was Wunder, daß sie vor Stolz glühten und von dem andächtigsten Willen erfüllt waren, sich in ihrer Kunst der neuen Lebensinhalte würdig zu erweisen und ähnliche Gedanken und Gesichte, wie Goethe und Schiller sie poetisch gestaltet hatten, bildnerisch sinnlich anschaulich zu machen. Beschämt standen diese jungen Maler vor der Armut ihrer eigenen Kunst, die ihnen von den Vätern als zwar tüchtige, aber nüchterne Handwerklichkeit überliefert war, und sie mußten erst nach einer neuen Form suchen, um die dichterischen Bilder ihrer Phantasie in Malerei und Zeichnung übertragen zu können. Sie fanden sie in Italien. Goethe und Kant bedeuteten allem Frühern gegenüber eine Veränderung des Maßstabes im Denken und Erleben, und die bildenden Künstler, die ihnen nachahmen wollten, glaubten mit Recht, vor allem den Maßstab ihrer Anschauung korrigieren zu müssen. Sie verfielen dabei aber dem verhängnisvollen Irrtum, daß die Anschauung eine extensive Größe sei, und das Resultat der Metamorphose, die sie in Rom durchmachten, war nicht eine große Form, sondern die Idee eines großen Formats. Die Wandmalerei wurde darum zum letzten Endzweck der bildenden Kunst erhoben, und ihr gegenüber sollten alle Gattungen der Tafelmalerei, die Landschaft, das Bildnis, das Genre nur die verhältnismäßige Bedeutung von Vorstudien haben.

Die Geschichte der deutschen Kunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte der Erfolge der Nazarener als Wandmaler. Welche Suggestion von der ihrem Ursprung nach literarischen Idee des großen Formats ausging, zeigt sich darin, daß nicht nur die Nazarener, sondern auch ihre Nachfolger, die Meister des volkstümlichen Holzschnitts sich in ihrem Künstlertum erst legitimiert fühlten, wenn sie den „großen Auftrag" erhalten hatten. Schwind malte in der Karlsruher Kunsthalle „Die Einweihung des Freiburger Münsters" und später auf der Wartburg „Die Legenden der heiligen Elisabeth", Rethel im Rathaus zu Aachen die Geschichten Karls des Großen und Führich in der Altlerchenfelderkirche in Wien religiöse uud dogmatische Historien in großem Maßstabe an die Wand. Man wird vor den Fresken der Nazarener und Romantiker das Gefühl nie los, daß ihre

Abb. 9. Jean A. D. Ingres — Bildnis eines Unbekannten

Abb. 10. Julius Schnorr von Carolsfeld

Der See von Nemi

Abb. 11. Ludwig Richter

Landschaftsstudie „Der Regenbogen"

Abb. 12. Bonaventura Genelli

Ruhe auf der Flucht

Größe einer Absicht abgerungen ist, und daß die Künstler im kleinen und kleinsten Format das, was ihnen zu gestalten gegeben war, nachdrücklicher und bedeutender zu gestalten vermocht hätten. Die Monumentalmalerei war nicht der Ausdruck einer natürlichen Begabung, die nicht anders konnte, sondern eine Idee, zu der das mächtige Vorbild der Dichtung verpflichtete, und es ist, als hätten sich die künstlerischen Instinkte unter dem Eindruck der Dichtung verwirrt, daß sie schließlich Verwandtes und Fremdes, Mögliches und Unmögliches nicht mehr unterscheiden konnten. Und doch rechtfertigen sich die Fresken der Casa Bartholdy, der Glyptothek, des Rathauses zu Aachen durch ein so umfassendes technisches Können ihrer Verfasser, daß die persönliche Frage, wie weit sie dem Geschmack der Nachwelt entgegenkommen, zurücktreten muß vor der sachlichen Frage: welche Elemente der romantischen Zeichnung denn den geistigen Trieb zum Monumentalen begünstigten, oder welche Ingredienzien der künstlerischen Veranlagung die Verwirklichung der großen Pläne am Ende ermöglichten.

Das Monumentale kann ästhetisch kaum einheitlich bestimmt werden, denn im Verlaufe der Kunstgeschichte haben sich im Altertum und in der neuen Zeit verschiedene Formen der Monumentalmalerei ausgebildet. Bei ihren Sympathien für die Italiener liegt es nahe, daß die Nazarener sich von den Vorbildern der Wandmalerei in Florenz und Rom besonders angeregt fühlten, die das Beispiel einer Monumentalität des Gruppenbaus gaben. Mehrere Figuren werden durch inhaltliche Beziehungen zu einer Gruppe komponiert, die Gruppen durch ein architektonisches Gesetz zu einer großen Ordnung vereinigt. Durch ein fortschreitendes Hinzufügen von Form an Form, Gestalt an Gestalt wächst aus dem Einzelnen das Gesamte langsam heraus wie ein Haus aus den Mauern. Mit dieser architektonischen Art des Monumentalen hat die romantische Zeichnung in ihrer Neigung zum Konstitutiven ein gewisse Verwandtschaft, und von dem romantischen Verfahren, die Objekte in der Nachbetrachtung zu fassen und dann die Einzeleindrücke baumeisterlich zum Ganzen zu verbinden, gibt es wohl einen Übergang zum Monumentalen. Aber die Fresken der Nazarener wirken doch nicht groß, weil das Ordnende, Bildende, Bauende in ihnen allzusehr schon bei der Einzelfigur oder Gruppe beginnt. Weil die Nazarener Zeichner und keine Architekten waren, verloren sie sich in Kleinarbeit und konnten eine große Fläche nicht mehr übersehen und meistern. Ein Kopf in einem Fresko von Cornelius ist in der Nähe betrachtet eine großartige Offenbarung an Ausdruck und Form. Aber im Zusammenhang der ganzen Mauerfläche versinkt er in der Komposition, weil diese ohne rhythmische Verteilung von betonten und unbetonten Stellen ist. Die Nazarener waren im Größten so treu und pedantisch wie im Kleinsten, und es ist mehr als ein Zufall, daß Cornelius mit demselben Ernst tiefsinnige Wandkompositionen durchdachte und biedermeierliche Stickmuster entwarf wie für die Tochter seines Freundes, des königlichen Leibarztes Ringseis.

Neben einer Monumentalität des Aufbaus der Gruppen gibt es eine Monumentalität

der Weiträumigkeit der Fläche. Wenn in einem Bilde wenige oder kleine Figuren in eine große, einfache Umgebung einer Landschaft oder Architektur gestellt werden, entsteht bei richtigem Ausgleich von Bildfläche und Figur ein schönes Spiel der Proportionen, das leicht den Schein der Größe erweckt und auch auf der umfangreichsten Wand noch seine Wirkung tut. Es ist dies eine Fassung des Monumentalen, die von der französischen Malerei, von Poussin und Lorrain erstmals ausgebildet wurde und sich dann auf die klassizistischen Schulen des 18. Jahrhunderts fortpflanzte. In letzter Verdünnung besitzen die Bilder aus der Schule von Carstens die wohltemperierte Armut und stimmungsvolle, distinguierte Leere dieses klassisch abgekühlten Geschmacks, der die Dinge gern aus der Ferne sieht und nach den Koordinaten aufreiht. Diese klassizistische Kunst ist auf einen feinen Zusammenklang der Flächen abgestimmt und erweckt den Eindruck einer müden Einfachheit. Das Einfache wird überall da mit dem Monumentalen verwechselt, wo das Bedürfnis einer alternden Kultur oder überlegenen Bildung die Übersichtlichkeit und Faßlichkeit der Bildanschauung für das Leben und die Kunst fordert.

Bonaventura Genelli gewann aus diesem Empfinden für die Harmonie der Flächenteilung alle jene Momente seines Stiles, die als antikische Haltung, milde Schönheit und maßvolle Bewegung seiner Erscheinung in der Umgebung der romantischen Zeichner das besondere Ansehen geben. Eines der Blätter des Künstlers (aus dem Nachlaß des Grafen Schack in die Graphische Sammlung zu München gekommen) stellt eine „Ruhe auf der Flucht" (Abb. 12) mit soviel Würde und Stimmung der Komposition dar, wie sie vielleicht bei keinem der frommen Klosterbrüder zu finden sind.

Behütet von der Klarheit und Einsamkeit einer Sternennacht hat die Heilige Familie sich in einer weiten, öden Landschaft vor einer Felsgrotte zur Ruhe niedergelassen. Während Maria und Joseph in Schlaf versunken sind, wacht das Christkind und hört den musizierenden Engeln zu, die sich ihm schon nähern. Die breit hingegossenen Figuren der Eltern umschließen das Kind wie ein Juwel, das um so heller leuchtet, je gedämpfter die Fassung ist, und verbinden sich mit ihm zu einer wohlgefügten Gruppe, deren Thema im Halbkreis der Engel weiterklingt. Die beiden Gruppen zur Linken und zur Rechten sind wie die Schalen einer Wage gegeneinander ausgeglichen und bilden doch ein Ganzes, durch das eine melodische Bewegung kreist, die wie die Bahn der Gestirne immer wieder zum Anfang zurückkehrt. Bei der Bedeutsamkeit des Eindrucks — das Blatt mißt 30 × 50 cm — kann man den Wunsch der Zeitgenossen verstehen, die solche Entwürfe an der Wand ausgeführt haben wollten. Die Zeichnung würde aber alles verlieren, wenn sich durch die Verdichtung der Umrisse zu farbigen Realitäten der Reiz der zartsinnlichen Linien verflüchtigte. Durch die Vergrößerung würde vielleicht nur eine Rückenfigur wie die Josephs gewinnen, denn sie allein besitzt Anlagen zum Monumentalen. Der ganze Körper bildet eine schwere und, weil der Kopf hinter die hohe linke Schulter versinkt und eine gerade Linie vom Scheitel über den Nacken zum Ellenbogen verläuft, geschlossene Masse. Der Schwerpunkt

der Figur liegt gleichsam im Nacken, und hier ist die Gestalt angepackt: Leib und Glieder fallen schlaff herunter, und darum wirkt der Ausdruck des Schlafens so überzeugend. Mehr noch: das Schlafen ist nicht nur als ein Auslassen der Herrschaft des Willens über den Körper gegeben, sondern als ein aktiver seelischer Zwang, der den Körper in einer unmöglichen Lage anstrengt. Es ist für ein gewöhnliches, passives Schlafen ein Zuviel an Ausdruck und Bewegung in diese Figur hineinverarbeitet, und sie bekommt dadurch einen ernsten, michelangelesken Zug, der nicht ohne Rückwirkung auf das ganze Bild bleibt. Gewiß ist die Monumentalität des schlafenden Joseph dem größern Vorbilde des Cinquecento nachempfunden, aber das Wissen davon vermag den Eindruck von der Außergewöhnlichkeit seiner Erscheinung nicht zu zerstören. Man hat es hier mit einer dritten Art des Monumentalen zu tun, die ihren Ursprung in der ausdrucksgespannten Haltung oder Geste der Einzelfigur oder noch tiefer im Erlebnis des Künstlers hat. Eine Leidenschaft kann den Körper so sehr bis auf den letzten Muskel beherrschen, daß er zu einem monumentalisierten Zeichen innern Erlebens wird. Die Leidenschaft kann in der Seele des Künstlers brennen, daß jede Form, die er gestaltet, zum Ausdruck seines Willens wird wie bei Michelangelo; sie kann aber auch in einem dichterischen Stoff liegen, den der Künstler ergreift, und von diesem nacherlebt werden, wie es bei Cornelius und den Seinen der Fall war. Bei dieser Monumentalität des Ausdrucks handelt es sich nicht nur um die Anwendung des einen oder andern künstlerischen Mittels, sondern um das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer kulturellen Voraussetzung der Kunst überhaupt, ob eine Zeit oder ein Künstler den übermächtigen Willen, dem das Objekt, meist der menschliche Körper, nur zum Medium des Ausdrucks wird, in sich fühlt oder nicht. Wir wissen schon, daß der romantischen Seele dieser Machttrieb als Liebe zur Welt innewohnte, und daß auch die romantische Zeichnung nichts anderes war als der hieroglyphische Ausdruck eines dichterischen Erlebnisses.

Das seelische Leben und Leiden durch das Instrument des Körpers bildmäßig zu stilisieren, ist die Aufgabe der Schauspielkunst und der Bühne. Die Regie muß darnach trachten, den dichterischen Gehalt einer Szene unabhängig von der Wirkung des Wortes aufs Ohr allein durch die Ausdrucksmittel der Mimik bildnerisch für das Auge des Zuschauers zu gestalten. Zwischen Bühne und Kunst bestanden zu allen Zeiten der Geschichte bedeutsame Wechselbeziehungen, und eine Zusammenstellung der Fälle würde ergeben, daß der anregende Einfluß bald von dieser, bald von jener Seite ausging, die Malerei bald stärker auf das Theater, das Theater bald stärker auf die Malerei wirkte. In den Jahren nun, in denen auch die Anfänge der romantischen Zeichnung zu entdecken sind, war man in Deutschland außerordentlich für alle Fragen der Bühnenkunst interessiert. Wilhelm von Humboldt beschäftigte sich in Paris eingehend mit dem Ausdrucksproblem der Schauspielkunst und schrieb unter dem 17. August 1799 an Goethe, nachdem er Talma gesehen hatte: „Der französische Schauspieler spielt mehr die Leidenschaft als den Charakter,

3*

hält den Zuschauer mehr bei dem augenblicklichen Zustand eines Gemüts fest, läßt ihn weniger in das Innere seiner Seele und in das Ganze seiner Empfindungsart schauen."... „In dies mischt sich nun aber vornehmlich das Bestreben nach malerischen Bewegungen, das überall auf der Bühne herrschend ist. So geht der Schauspieler nach einer bedeutenden Szene noch immer mit einer gleichsam verlängerten Gebärde von der Bühne ab, während es uns unerhört vorkommt, wenn sich jemand mit aufgehobenem Arm entfernen und bis er vor dem Zuschauer verschwindet, so bleiben wollte." Im Gegensatz dazu sollte der deutsche Schauspieler den Charakter aus der allgemein menschlichen Erfahrung heraus gestalten und die zufällige Leidenschaft nur als Mittel in seine Kunst der Darstellung einer Persönlichkeit miteinbeziehen. Auf die Formung großer Charaktere war auch der Ausdrucks-willen der romantischen Zeichnung gerichtet, und wo ihr Ausdruckserlebnis stark und lebendig genug war, erreichte sie in der Erfindung einzelner Figuren sogar den Grad des Monumentalen.

Im Stile der romantischen Zeichnung waren Ansätze zu allen drei Arten des Monumentalen vorhanden, aber dem eklektizistischen Wesen der romantischen Kunst entsprechend konnte sich keiner frei entwickeln. Die Nazarener waren in ihrem Ausdrucksbedürfnis zwar durchaus subjektiv auf die einzelne Form gerichtet, aber ihr schönheitlicher Geschmack verlangte doch wieder nach der objektiven Ausbreitung großer Flächen, und die Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts leidet unter einem dauernden Zwiespalt zwischen Kunst und Künstler, zwischen der klassizistischen Einheit des Bildes und der romantischen Erregung des Malers, die sich im Ausdruck der Einzelfigur plötzlich und erschöpfend verkörpert, dann aber ermattet und nicht den Weg zum Bilde findet. Deshalb kann man sagen, daß in der nazarenischen Kunst die Komposition immer aus einer ganz andern künstlerischen Quelle hervorgehe als die Einzelfigur. Die Komposition wird vom Geschmack bestimmt, die Erfindung der Einzelfigur aber vom Erlebnis.

Hier ergibt sich die Gelegenheit, vom jungen Cornelius ausführlicher zu sprechen. Peter Cornelius wurde 1783 in Düsseldorf als Sohn eines Akademiebeamten geboren und verbrachte daselbst eine äußerlich zwar ärmliche, aber von beseligenden Freundschafts-bünden und allen Wundern der erwachenden Phantasie geweihte Jugendzeit. Dann kam er 1809 nach Frankfurt und bildete sich bald zu der künstlerischen und menschlichen Persön-lichkeit aus, die das Schicksal der deutschen Kunst für ein halbes Jahrhundert bestimmen sollte. Zunächst auf den Broterwerb angewiesen und darum an Gelegenheitsarbeiten, Illustrationen für die Tagesliteratur, Bildnisaufträge gebunden, arbeitete er im Stillen doch nur an dem einen Ziel, sich durch einen großen Wurf die Bahn nach Rom frei zu machen. Der Wunsch, irgendeine Dichtung mit einer würdigern Stilauffassung bildlich darzustellen, war früher da als die Anregung durch einen bestimmten Stoff. Cornelius schwankte zwischen einem Shakespearischen Drama und Goethes „Faust". Auch an den „Cid" — der eben von Herder übersetzt dem deutschen Publikum bekannt geworden war —

Abb. 13. Peter Cornelius — Faust und Gretchen

Abb. 14. Peter Cornelius — Gretchens Ohnmacht in der Kirche (Ausschnitt)

soll er nach anderer Überlieferung gedacht haben. Die romantisch-patriotische Gesinnung gab schließlich den Ausschlag für den „Faust", denn er wollte mit einem „rein deutschen Werk" vor die Nation treten. Als erste Blätter entstanden „Der Spaziergang im Garten", „Auerbachs Keller", „Die erste Begegnung", die im Frühjahr 1811 Goethe vorlagen. Im Herbst desselben Jahres war Cornelius schon in Rom, und dort wurde, teils erst nach zwei und mehr Jahren, die Folge durch die Blätter „Mater dolorosa", „Valentins Tod", „Gretchen in der Kirche", „Gang zur Walpurgisnacht", „Rabenstein" sowie „Titelblatt", „Widmung" und die „Kerkerszene" vollendet. Das ganze Werk, von Ruschewey gestochen, erschien 1816 bei Werner in Frankfurt a. M. Die Herausgabe hatte sich durch die Schwierigkeit, einen gewandten und intelligenten Stecher zu finden, etwas verzögert. Bei dem damaligen Mangel an mechanischen Abbildungsverfahren und der Abneigung der Künstler gegen die Handwerklichkeit der Kupferstecherei fiel die Vervielfältigung derartiger Werke, wie sie Cornelius in den Zeichnungen zum Faust geschaffen hatte, einem besondern Berufsstande, dem reproduzierenden Kupferstecher zu. Da die Nazarener die Freude am Technischen nicht kannten und die künstlerische Leistung mit der Erfindung eines Entwurfes erschöpft glaubten, überließen sie die Ausführung ihrer Zeichnung unbesorgt der Arbeit eines Berufsstechers. Der hatte sich mit Feinfühligkeit und Takt in alle Absichten des Künstlers hineinzudenken und sie mit nachahmender Einbildungskraft im Stich zu verwirklichen. Die Kupferstecher erledigten sich ihrer heiklen Aufgabe im allgemeinen mit bewundernswertem Geschick und verstanden es, sich dem künstlerischen Eigencharakter einer persönlichen Linienführung bis zu einem ganz unbegreiflichen Grade anzupassen. Freilich fehlte es trotzdem bei dem Verhältnis von Abhängigkeit und Unterwerfung zwischen Künstler und Stecher und bei der Ungeduld der Temperamente auch an ärgerlichen Zwischenfällen nicht. Da die Zeichnungen zum „Faust" auf die Wirkung im Stich künstlerisch berechnet sind und dem Publikum in dieser Form zu Gesicht kamen, ist man historisch berechtigt, die von Ruschewey gestochenen Blätter wie Originale von Cornelius anzusehen. Der Kupferstich bedeutete zudem für die deutsche Kunst seit den Tagen Dürers ein symbolisches Ausdrucksmittel.

Wer erfüllt von der blütenreinen Poesie der Gretchenszenen die Zeichnungen von Cornelius in die Hand nimmt, erschrickt vor der Starrheit und Strenge ihres Stils und kann kaum verstehen, wieso dieses Werk die einzige ganz würdige „Faustillustration" sein soll. Die Frage, ob und wie überhaupt poetische Phantasien, die doch ihrem Wesen nach der konkreten Vorstellung immer wieder entfliehen, ins Bildnerische übertragen werden können, eröffnet sich hier in ihrer ganzen, für das Wechselverhältnis der Künste entscheidenden Bedeutung.

Zu den Zeichnungen, die von Anfang an Erfolg hatten und auch von Goethe als „besonders gute Einfälle" gebilligt wurden, gehörte vor allem die „Erste Begegnung Fausts mit Gretchen" (Abb. 13) „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen?". Ein kulissenhafter Straßenaspekt vor dem Dome — Einzelheiten wie die Pflastersteine, ein Kamin,

ein Wirtshausschild sind peinlich genau angegeben — bezeichnet den Grund, von dem sich die Hauptgruppe plastisch scharf abhebt. Auf der Bühne stehen die Schauspieler in einem ähnlichen Verhältnis der Körperlichkeit und lebendigen Beweglichkeit zu den Dekorationen, aber an eine Nachahmung des Bühnenbildes darf man bei Cornelius durchaus nicht denken. Vielmehr liegt in dieser Behandlung der Szenerie als tonloser Folie die bestimmte Absicht des Ausdrucksstiles der romantischen Zeichnung: daß sie bei den Nebensächlichkeiten abstrakt andeutend bleibt und sich allein in der Charakterisierung der handelnden Menschen zur beseelten Anschaulichkeit verdichtet.

Auf Cornelius lastete die schwere Verantwortung, als erster einen Gretchentypus für die bildende Kunst schaffen zu müssen, und es spricht sehr für ihn und sein Verständnis für die Dichtung, daß er in der Nachempfindung der poetischen Jungfräulichkeit und Unschuld des Mädchens nicht ins Niedliche verfiel. Die Gretchenfigur ist in ihrer ausgewachsenen Menschlichkeit beinahe herb. Weniger befriedigt Faust, der an den Typus männlicher Schönheit bei Dürer erinnert, und dessen weiche Gesichtszüge zu den starken Formen des Körpers nicht recht stimmen wollen. Im weitern ist die Frage, wieweit Cornelius die beiden Urgestalten der deutschen Dichtung zu treffen wußte, für das Verständnis seiner illustrativen Absichten bedeutungslos. Gretchen schreitet groß nach vorn aus; die Bewegung des aufschlagenden Rockendes und des flatternden Tuches erwecken den Eindruck, als wollte sie davoneilen, oder als wiche sie aus. Auf der Federzeichnung (Städelsches Institut) spreizt sie erschreckt die Finger der linken Hand; im Stich aber liegen diese Finger geschlossen aneinander, und es bleibt ungewiß, ob die Gebärde ein Annehmen oder Abweisen ausdrücken soll. Während Gretchen dem innern Willen nach von ihrem Verfolger fortstrebt, ist ihre äußere Erscheinung durch die Komposition an ihn gebunden. Die beiden Figuren sind durch dekorative Linienzüge zu einer Gruppe zusammengeschmiedet, die nach außen durch ruhige Konturen abgerundet erscheint, nach innen aber durch lebhafte Wirbel wie etwa die Armkrümmung Fausts oder der Draperien Gretchens aufgerührt und bewegt wird. Auf der Bühne müßte Faust neben Gretchen treten und könnte nicht so weit hinter ihr stehen bleiben; im Bilde aber wird das Nebeneinander am eindrucksvollsten durch ein breites reliefartiges Hintereinander anschaulich gemacht. So ist nicht der äußere Vorgang der Szene naturalistisch abgebildet, sondern der dramatische Gehalt durch bildkünstlerische Mittel ausgedrückt: das Fühlungsuchen zweier Seelen findet in dem schwankenden, schwebenden Sich-Finden und Sich-Fliehen der Linienbewegung ein Gleichnis. Alle kreisende Bewegung endigt in einem Mittelpunkt: in Fausts Hand. Die Geste, mit der Faust seinen Arm anbietet, ist monumental, weil sie hochgespannt von Ausdrucksenergie ist. Ohne Rücksicht auf die physiologische Möglichkeit krümmt sich die Bewegung aus der Schulter heraus bis zur Hand in einer Windung fort. Diese Form des Einladens hat gewiß gar nichts von ritterlicher Verbindlichkeit an sich, aber sie bringt den Begriff des Einladens auf eine endgültige, sichtbare Ausdrucksform

In solchen Bildungen wie der gekrümmten Hand oder der fliegenden Draperie erreicht das zeichnerische Können des Meisters einen Höhepunkt. In einem sprühenden Funkenregen entlädt sich hier die aufgespeicherte Spannung des künstlerischen Temperaments, und die Zeichnung wird dabei beinahe zum technischen Selbstzweck, der dem Ausdruckszweck der ganzen Erfindung entgegenwirkt, weil das Auge sich leicht in diesen ornamentalen Prachtstücken der Zeichnung verliert.

Den Zufallsreiz des Unmittelbaren meidend, arbeitet Cornelius aus hohem Kunstverstand. Die Verschmelzung zweier feindlicher Individualitäten zu einer bildlichen Einheit hat unter dem Einfluß der italienischen Formwelt in dem Blatte „Gretchens Ohnmacht in der Kirche" vielleicht die vollkommenste Lösung gefunden. Unsere Abbildung (14) gibt, um den Eindruck der Komposition durch die Verkleinerung nicht zu beeinträchtigen, nur die eine Hälfte der Darstellung wieder. Der Kirchenraum ist nach rechts durch einen Chor zu ergänzen, in dem ein Priester die Messe liest, während im Vordergrund an der Säule eine Frau mit zwei Kindern — ein italienisches Motiv nach italienischem Modell — kniet und betet. Von der kahlen Architektur und der andächtigen Gemeinde ist dasselbe zu sagen, wie von der Szenerie des Domplatzes auf der „Begegnung": sie sind nur ein Ornament, das die Hauptgruppe einfaßt. Diese ist wundervoll im Bau und im Ausdruck. Der „Böse Geist" (dem Sinn der Handlung nach unsichtbar und von den Gläubigen darum unbeachtet) lehnt sich lässig über das Pult der Kirchenbank und neigt sich grausam seinem Opfer zu. Er ist seiner Sache sicher. Mit teuflisch häßlicher Fratze flüstert er dem Mädchen den Hohn ins Ohr. Seine Hände sind die eines Intellektuellen, denn nur der kultivierte Verstand ist des absolut Bösen fähig. Gretchen, innerlich schon zusammengebrochen, stützt sich mit letzter Anstrengung auf den gestreckten Arm, der gleich knicken wird, während die linke Hand aus der Angst heraus die „Nachbarin" anstößt, die hier in der vordersten Bank sitzt. Ihr Körper, ein vollendeter Ausdruck der Verzweiflung des erbarmungswürdigen Geschöpfs, ergibt sich dem innern Kampfe und fällt. Man darf die Bewegung in diesem Leibe nicht für sich sehen. Zu ihren starken Biegungen und Windungen gehört der ruhige Bogen der weitausholenden Rückenlinie des „Bösen Geistes" wie der Resonanzboden zur Trommel, die geschlagen wird. Die Zeichnung verwandelt sich hier restlos in Ausdrucksform und hält sich von der Ausbildung eigenwilliger Einzelheiten meisterlich zurück. Der „Böse Geist" ist gespenstisch in flache Linien eingehüllt, Gretchen im knappen Mieder hat sich mit dem einen Fuß in der Schleppe verwickelt, was ihre Hilflosigkeit noch erhöht. Was Goethe mit dieser Szene geben wollte, ist nie wieder von einem Künstler so tief verstanden und mit so vollkommenen Mitteln dargestellt worden.

Das Drama eilt seinem Ende zu. Vom Brocken heimkehrend reiten Faust und Mephistopheles am Rabenstein vorüber. „Nacht, offenes Feld." (Abb. 15.)

Faust: Was weben die dort um den Rabenstein?

Mephistopheles: Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.
Faust: Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.
Mephistopheles: Eine Hexenzunft.
Faust: Sie streuen und weihen.
Mephistopheles: Vorbei, vorbei!

Obwohl diese Szene für den Fortgang der dramatischen Handlung nicht von Belang ist und eben nur zwischenhinein als eine Vision des Grauens aufleuchtet, regte sie doch wie keine andere die malerische Phantasie der Romantiker an, und Cornelius ging so wenig als irgend ein Faust-Illustrator an dem phantastischen Stimmungsmotiv vorbei. Er zeigt sich sogar so sehr davon ergriffen, daß in seiner Zeichnung auch der Hintergrund lebendig wird. Was Cornelius in dem aufgesteckten Kopf des Geräderten und in den in der Luft schwebenden Dämonen an Bizarrem und Gespenstischem gibt, ist ein würdiges Wiederaufgreifen uralter Motive der germanisch-gotischen Tradition. Auf der Richtstätte wird eine Büßerin (Gretchen) von einem hämischen Teufel im Pfaffenkostüm dem Beile zugeführt. Die Pferde wittern das Unheimliche des Orts und bäumen sich in wilder Vollkraft auf. Man denkt, sie stieben rasend davon, aber sie sind tatsächlich in der Zeichnung wie Denkmalspferde am Boden festgehalten. Cornelius sucht den Schrecken der Stunde nicht irgendwie stimmungsmäßig, theatralisch auszumalen, sondern allein durch die monumentalisierte Zeichnung auszudrücken. Nur eine leidenschaftliche Formphantasie konnte Kurven erfinden, wie sie hier im Kragen des Mephisto oder des im Winde klatschenden Mantels, in dem die Gruppe sich erst gipfelnd zusammenschließt, verwirklicht sind. In dieser stürmischen Draperie steckt vielleicht mehr absolute Monumentalität als in dem ganzen „Jüngsten Gericht", das der alternde Cornelius in der Ludwigskirche gemalt hat. Es ist aber eine Monumentalität, die sich in einem einzigen Brennpunkt des Ausdrucks verkörpert, und die kein Nebenzentrum der Komposition verträgt. Eine große Wand mit vielen Figuren kann man nicht so einseitig auf einen Akzent hin komponieren wie eine Zeichnung, und darum erscheint die Monumentalität des Cornelianischen Stils in der Wandmalerei, die mehrere Akzente gegeneinander ausspielen muß, immer abgeschwächt neben der Gewalt einer Zeichnung. Die Draperien von Cornelius sind kein Novum in der Geschichte, aber es wird sich schwer feststellen lassen, ob sie von den Vorbildern der Graphik des 16. Jahrhunderts äußerlich abhängig sind, oder ob ein ähnliches Stilempfinden einer aufgeregten Übergangsperiode in beiden Fällen ähnliche Formgebilde hervorgebracht hat, was wahrscheinlicher ist.

Es gibt neben Cornelius nur noch einen Faust-Illustrator von universalem Namen; das ist Eugène Delacroix. Noch zu Lebzeiten Goethes und von ihm beifällig aufgenommen erschien 1828, von Albert Stapfer übertragen, eine französische Ausgabe des Faust mit siebzehn Lithographien von Delacroix. Goethe sprach das günstigste Urteil darüber aus, das ein Dichter überhaupt vom Maler haben kann, indem er von dem Blatte „Am Rabenstein" (Abb. 16)

Abb. 15. Peter Cornelius Am Rabenstein

Abb. 16. Eugène Delacroix

Am Rabenstein

Abb. 17. Peter Cornelius

Gretchen im Kerker

Abb. 18. Peter Cornelius — Titelblatt zu den Nibelungen

meinte, „Herr Delacroix habe seine eigene Vorstellung darin übertroffen." (Eckermann.) Wir konfrontieren hier Cornelius und Delacroix nicht, um unbillige Vergleichungen anzustellen, sondern um von der Polarität der Möglichkeiten, ein und dieselbe dichterische Szene malerisch erfassen zu können, einen Begriff zu geben. Es scheint ebenso gewiß, daß Delacroix an graphischem, illustrativem Empfinden weit überlegen ist, als daß Cornelius die größere Anschauung besitzt, daß Delacroix ein malerisches, Cornelius ein philosophisches Verhältnis zur Dichtung hat. Wenn Delacroix wirklich die Vorstellung Goethes übertroffen hat, dann gewiß in der Richtung auf das Romantische hin, und wir können das Unbestimmbare in Ton und Farbe, was uns zwischen Delacroix und Goethe zu stehen scheint, nicht besser bezeichnen als durch den Namen E. Th. A. Hoffmanns. Hoffmann war denn auch im Kreise der französischen Romantiker der gelesenste deutsche Autor. Delacroix bewegt durch Stimmung und Atmosphäre, wo Cornelius durch Ausdruck und Charakter überzeugt. Aus einem ahnungsvollen Helldunkel tauchen die Reiter auf. Die Pferde, im günstigsten Davonschnellen unerhört lebendig erfaßt, sind in der Rasse doch wieder zu elegant und zu leicht, um teuflisch zu erscheinen. Während Faust und Mephisto bei Cornelius grimmig schweigen und Faust nur durch seine Gebärde redet, ist bei Delacroix gerade der Dialog besonders geistreich charakterisiert: Faust fragt und hört mit Spannung, Mephisto antwortet mit leichtfertigem Sarkasmus. Doch auf diese Nebensächlichkeiten kommt es weniger an als auf die grundverschiedenen Absichten der Künstler. Delacroix sollte den Faust illustrieren, und seine Blätter fügen sich dem Text als begleitender Buchschmuck ein; Cornelius wollte aber den poetischen und dramatischen Gehalt der Dichtung mit den wesensverschiedenen Mitteln der bildenden Kunst nachschaffen.

Das Schlußbild der Folge „Gretchen im Kerker" (Abb. 17) zeichnete Cornelius 1815 in Rom. Die Komposition unterscheidet sich von allen übrigen dadurch, daß hier zum ersten Male zwei Gruppen zueinander in einen dynamischen Gegensatz gestellt sind: Pol gegen Pol. Die Gegensätze beleuchten sich grell. Das Augenblickliche einer dramatischen Szene mit flüchtiger Kreide anzudeuten wie Delacroix, dazu war Cornelius zu schwer geartet. Wo immer sein Griffel ansetzt, schreibt er Schicksal. Sobald er die Sphäre des Leidenschaftlichen verläßt, wird er weich und ungelenk. Der Engel (die Stimme von oben) ist eine Erscheinung von kraftloser Schönheit, und auch das Gretchen ist hier dem Marien-Ideal der Nazarener angenähert. Die Zeichnung wird erst in der Gruppe der beiden Männer interessant. Für Mephisto hängt von wenigen Sekunden alles ab: wird Faust ihm folgen oder nicht. Mit erbitterter Verzweiflung zerrt er ihn fort, und dieses Zerren ist in der schneidenden Dissonanz des ausgestreckten Armes und des fallenden Mantels wiederum auf eine Ausdrucksformel gebracht, die sich in der Dynamik gar nicht um den möglichen Widerstand Fausts kümmert, sondern sich absolut darstellt: mit dieser Kraft könnte Mephisto Steine aus der Mauer reißen. Das ist Monumentalität im Sinn der romantischen Zeichnung. Faust wendet sich mit der ganzen Seele noch einmal Gretchen

zu, während sein Körper dem Drängen Mephistos nur mit halbem Bewußtsein widersteht. Man spürt es diesem Blatte an, daß Cornelius in den vier Jahren in Rom nicht untätig gewesen war und sein Talent auch an anderen bedeutungsvollen Aufgaben sich gebildet hatte. Es waren inzwischen die ersten Entwürfe zu den „Nibelungen" entstanden.

Daß Cornelius unter dem Eindruck der italienischen Sonne und aller Reichtümer des römischen Bodens zu diesem Thema griff, ist ein wunderbares Zeugnis der romantischen Gesinnung, von der er damals ganz erfüllt war. Wenige Jahre nachher machte er schon eine Wandlung seiner Anschauungen durch, und die deutschen Stoffe verloren sich ganz in seiner Kunst. Doch könnte aus der romantischen Gesinnung allein die Wahl des Nibelungenstoffes nicht erklärt werden, aber im Jahre 1810 war ja das deutsche Heldenepos von Heinrich von der Hagen in die moderne Sprache übersetzt worden und hatte die gesamte romantische Welt tief bewegt, die durch Freck, Brentano, Arnim, Görres und ihre Wiederbelebung der altdeutschen Poesie schon vorbereitet und nur zu geneigt war, in den Nibelungen ein Homer ebenbürtiges nationales Volksepos zu verehren. Auch Cornelius wurde von der allgemeinen Stimmung ergriffen und entschloß sich leicht, das Heldenlied oder wenigstens die Gesänge von Siegfried und Kriemhilde in einer Folge von Zeichnungen darzustellen. Im Laufe der Jahre 1812—1817 brachte er die Arbeit zu Ende. Die ersten Blätter „Der Einzug Brunhildens in Worms", „Hagens Falschheit", „Der Abschied Siegfrieds vor der Jagd", „Der Bärenfang", „Siegfrieds Tod" bleiben in der Ausführung hinter den besten Einfällen aus dem Faust zurück, zum Teil, weil Cornelius für den neuen Stoff nicht gleich die zündende neue Ausdrucksform fand und bei Anwendung der zeichnerischen Motive aus dem Faust leer blieb oder in Übertreibung verfiel, zum Teil, weil ihm die lyrischen, zarten Einführungsszenen weniger lagen als der dramatische Schlußakt der Tragödie. Für das Ganze wurde zuletzt ein Titelblatt entworfen (Abb. 18), das in einer dreiteiligen Bogenarchitektur noch einmal die bedeutenden Episoden der Dichtung zusammenfaßt und die Unterschrift trägt: „Dem Geheimen Staatsrath Niebuhr als ein geringes Zeichen unbegrenzter Verehrung, Liebe und Dankbarkeit von P. Cornelius." In den Bogenfeldern der obern Reihe sind die „Bewältigung Brunhildens in der Hochzeitsnacht", „Siegfrieds Hochzeit" und seine „Heimkehr aus den Sachsenkriegen", zwischen den Säulen rechts der „Abschied von Kriemhilde", links „Der Kampf an Etzels Hof" dargestellt. Vor der Bogenarchitektur aber stellt Cornelius in dem trauernden Etzel, der von den wenigen Überlebenden und den vielen Toten umgeben ist, eine jener großartigen Gruppen auf die Bühne, die im ganzen 19. Jahrhundert nur er zu erfinden fähig war. Unser Ausschnitt (Abb. 19) gibt aus dem ersten Säulenfeld links den Kampf der Burgunder und Hunnen am Hofe Etzels. In der Knappheit der Mittel, von denen jedes Funktion und Wirkung zugleich ist, bedeutet diese Darstellung des Kampfes wiederum einen Höhepunkt der monumentalen Stilisierung. Eine hohe, steile Treppe durchschneidet das Bild in harter Diagonale. Die Bewegung des Kampfes ist so rhythmisiert, daß der

fragmentarische Ausschnitt eine Unendlichkeit von einzelnen Schlachtmotiven in einen Ausdruck zusammenschließt und das lärmende Getöse tagelanger Waffengänge in ein einziges Bild aufgefangen erscheint. Die Angreifer stürmen, immer zwei auf einmal, die Treppe hinauf, erreichen die halbe Höhe, werden von den Verteidigern niedergeschlagen und stürzen rücklings den nachdrängenden Kameraden unter die Füße. Die Leiber der Gefallenen ballen sich zu einer rollenden, stoßenden Bewegung nach unten, die dem allgemeinen Drang der Komposition nach oben hemmend entgegenwirkt. Die Logik dieser Erfindung ist so zwingend, daß man gar nicht denken kann, dieses Kämpfen auf der Treppe nehme je ein Ende. Die leeren Winkel des Bildes werden ausgefüllt durch das dekorative Prachtstück der aufspringenden Flammen unten und das sehr schwächliche Königspaar in der Loggia hinten. In der untersten Bildzone, vor der Schwelle der Bogenarchitektur, liegen ineinander verschlungen vier gefallene Recken, die zur Gruppe des trauernden Königs gehören und als die verkörperte Idee sinnlos erhabenen Verderbens erscheinen. Wenn sie im einzelnen an Dürer erinnern, etwa an die Schergen der Auferstehung aus der kleinen Holzschnittpassion, so ist das ganz Undürerische an dieser Gruppe, daß die einzelnen Körper zu einer Bewegung verschmolzen werden, während bei Dürer jede Figur auch in der Gruppierung isoliert bleibt. Und der Inhalt der sich am Boden windenden Bewegung ist Ohnmacht, Qual, Tod und Ende.

Mehr noch als im „Faust" sparte Cornelius in den „Nibelungen" alle Kräfte für eine letzte Leistung auf. Die römischen Erlebnisse, der tägliche Verkehr mit Raffael und Michelangelo, die Erweiterung des eigenen Könnens tragen ihre Früchte, und der Künstler durfte es wagen, seine Leidenschaft einmal zu einem Fortissimo aufzuwühlen. So entstand das Blatt „Kriemhilde erblickt Siegfrieds Leiche" (Abb. 20). Die Bühne ist dürftiger gegeben denn je, das ganze Bild wird Körper und Bewegung. Der Leib des Toten, noch von Schmerz gekrümmt, liegt vor den Stufen, die zu den Frauengemächern führen. Kriemhilde ist mit ihren Frauen aus dem Innern des Hauses getreten und vor dem furchtbaren Anblick zusammengesunken. Erstickt vor Schreck und Seelenangst fällt sie ihren Begleiterinnen in die Arme. Das Ereignis trifft ihren Körper wie ein Blitzschlag von oben, und unter der Wucht des Stoßes haben die Frauen das Gleichgewicht verloren und halten sich auf den Stufen nur mit Mühe aufrecht. Die Gruppe schwankt. So brach Maria unter dem Kreuze Christi zusammen, und von zahllosen Künstlern ist diese Ohnmacht eines schmerzenskranken Weibes dargestellt worden, in Deutschland seit Dürer wohl niemals mehr so erdrückend gewaltig wie hier von Cornelius, der das christliche Motiv umgedichtet hat. Unter der plötzlichen Erkenntnis des Geschehenen krampfen sich alle Muskeln Kriemhildens zusammen, ihr Kopf fällt aus den Schultern, der Körper dreht und biegt sich. Die Bewegung Gretchens, dem in der Kirche die Sinne schwinden, erscheint neben dem Fall Kriemhildens reliefmäßig und linear. Darin liegt die neue, italienische Auffassung, daß die Ausdruckskurve nun in voller Dreidimensionalität verkörpert ist. Die Potenz des

Cornelianischen Stils gibt sich aber darin zu erkennen, daß die Leidenschaftlichkeit des Schmerzes, der den Leib der Dulderin durchwühlt, sich in keinem Schrei und keiner Gebärde zu entladen vermag, sondern in dem gelähmten Körper quälend herumfährt, um ihn immer von neuem zu brechen.

Der Diener mit der Fackel und die im Hintergrund davonstürzende Dienerin werden kaum beachtet, weil die Hauptgruppe alle Aufmerksamkeit und Teilnahme auf sich zieht. Hingegen beeinträchtigen sie doch die Einheit des Bildes, und es ist einer der Fälle, wo ein Nebenzentrum der Komposition störend neben das Ausdruckszentrum tritt. Nicht übersehen kann man, daß die Hauptgruppe mit Siegfried als Basis zu einem geschlossenen Dreieck aufgebaut ist, und daß die Bewegung im Leibe des Mannes sich dynamisch in der Bewegung der Frau fortpflanzt. Die Monumentalität einer Geste wie der Armhaltung Fausts in der „Begegnung" steigert sich hier zum monumentalen Ausdruck einer Gruppe. Man kann das Hypertrophie der Form nennen; gewiß ist, daß die Kunst des Cornelius nun reif für die Wand war. Sein nächstes Werk waren die Fresken der Casa Bartholdy.

Der Nibelungenstoff wurde von der romantisch-nazarenischen Kunst immer wieder aufgegriffen und entwickelte sich weiter. Eine pompöse und äußerlich sehr umfangreiche Behandlung erfuhr er durch Julius Schnorr von Carolsfeld im neuen Königsbau der Residenz zu München, als Ludwig I. den Künstler nach München berief (1827) und ihn mit der großen monumentalen Aufgabe betraute. Wie so oft im Leben der romantischen Wandmaler, ereignete sich der Fall auch hier, daß der Künstler sich mit Begeisterung in die Arbeit stürzte, daß er dann allmählich erlahmte und am Ende die ehrenvollste Aufgabe seines Lebens als einen Fluch empfand. Wenn Schnorr Mißerfolg hatte, so kam das daher, daß die Ziele von Anfang an zu weit gesteckt waren und er sich an ein Unternehmen wagte, das auch über die Grenzen einer universaleren und tieferen Begabung hinausgegangen wäre. Die Bildideen, die Schnorr im großen Format verwirklicht hatte, verwendete er noch einmal zur Buchillustration, als er von Cotta aufgefordert wurde, an der Jubiläumsausgabe der „Nibelungen" mitzuarbeiten, die Gustav Pfizer besorgte. Eugen Napoleon Neureuther wurde sein Mitarbeiter und behandelte mit feinem illustrativen Takt und poetischer Empfindung alle idyllischen Episoden des Liedes. „Im Jahre der tausendjährigen Trennung Deutschlands und Welschlands" (1843) konnte das Buch erscheinen.

Schnorr hatte bei der Teilung des Stoffes überall da zugegriffen, wo es galt, das Hochdramatische zu meistern. Von ihm stammt auch die Szene, wie Kriemhilde die Leiche Siegfrieds findet (Abb. 21). Unbedenklich zwingt er der Buchseite die künstlerischen und inhaltlichen Voraussetzungen des großen Formats auf und spart aus dem fertigen Bilde den Raum für den Text ganz willkürlich aus. Große Gesten, pathetische Lamentationen mögen sich auf einer Wand, wo sie über den Mangel an innern monumentalen Stil hinwegtäuschen können, ganz gut machen, aber es geht gegen jedes Gesetz des Buchschmucks, sie auf eine kleine Buchseite zu übertragen.

Abb. 19. Peter Cornelius — Titelblatt zu den Nibelungen (Ausschnitt)

Abb. 20. Peter Cornelius — Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds

Kriemhilde, als Theaterheroine, stürzt aus dem Haus in den Hof, dessen Szenerie durch die Türme, die nächtlich ernst über die Mauern blicken, eine bei Cornelius ganz unmögliche, lohengrin-verwandte Stimmung erhält. Koinzidenz des Geschmacks bei völliger Unabhängigkeit der Künstler. Siegfried liegt ausgestreckt wie in einem Sarge da. Das soll Flächenmonumentalität sein. Schnorr sucht Ausdruckseffekt durch langgezogene Distanzen und nicht durch gedrängte Bewegungen zu erwirken. Auch seine Gruppe fügt sich einem Dreieckschema ein, aber die einzelnen Glieder stehen nicht in einem dynamischen, sondern in einem geometrischen Verhältnis zueinander. Wenn Kriemhilde die Szene zu Ende spielen sollte, dann müßte sie jetzt niederfallen und sich an Siegfrieds Brust klagend festklammern. Schnorr schiebt den Fackelträger zwischen die Hauptpersonen und betont dadurch die weite Distanz von Kriemhildens Armen zu Siegfrieds Kopf noch besonders. Dieser Abstand wirkt wie eine Fermate auf einem unerträglich grellen Ton. Schnorrs Ausdruckskunst nähert sich den Idealen der französischen Bühne, wie Humboldt sie beschrieben hat. In dieser Veräußerlichung des Zeichnerisch-Ausdrucksvollen ins Bildlich-Pathetische liegt das Resultat einer Entwicklung vor, in der die romantische Wandmalerei bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fortgeschritten war, und die ihr Schicksal besiegelte.

Drei Jahre vorher war in Leipzig bei Wigand eine von Marbach bearbeitete Nibelungenausgabe mit Holzschnitten deutscher Künstler erschienen. Der junge Rethel gehörte zu den Mitarbeitern und hatte die Titelblätter von zehn Gesängen des zweiten Teils gezeichnet. Was immer er später im großen und kleinen an künstlerischen Ideen mitzuteilen hatte, die Sprache dazu hat er sich im Stil dieser Zeichnungen geschaffen. Für den eigentümlich herben und brüchigen Ton der mittelalterlichen Verse fand er wie keiner einen ebenbürtigen Ausdruck in der Linie. Besonders glücklich und originell ist er in der ornamentalen Anlage der Zeichnungen als Buchschmuck, indem er Text und Bild sich innerhalb einer einheitlichen Dekoration frei entwickeln läßt.

„Wie der Markgraf Rüdiger erschlagen ward". (Abb. 22.) Etzel und Kriemhilde wollen nicht glauben, daß Rüdiger im Kampfe gefallen sei. Da wird der tote Held von zwei stämmigen Recken emporgehoben, und Volker ruft hinüber: „Wollt Ihr das nicht glauben, sehen lassen man's Euch kann." Das Eindrucksvolle der Darstellung liegt in der Einheit des Gefüges der vier Menschenleiber, die sich wie zu einer einzigen Geste des Deutens miteinander verbunden haben. Rüdiger ist auf ein Lager von getreuen Rücken und Leibern gebettet, und Volker, der liebevoll reckenhaft sein Haupt anfaßt, gehört zu ihm wie sein rechter Arm. Wenn der Künstler die Gruppe in seiner Phantasie zu einer Ausdrucksformel zusammengeschmiedet hat, so gibt er ihr durch sein Gefühl den Anstoß zu einer metaphysischen Bewegung, die einmal in Gang gesetzt, nie mehr aufhören wird: den Trägern wird nie die Kraft ausgehen, die erhobene Hand wird nie sinken. Die Gruppe ist wie bei Cornelius zur Funktion schlechthin geworden. Ebenso wird Kriemhilde (Abb. 20) nie ganz niederstürzen, aber sich auch nie wieder aufrichten können, sondern immer nur die

O a rief viel traurig
Die Königin mild:
„O weh mir meines Leides!
Nun ist dir dein Schild
Mit Schwertern nicht zerhauen;
Du bist vom Morde roth!
Wüßte ich, wer es hat gethan,
Ich sänn' ihm immer auf den Tod."

Alles ihr Gesinde
Klagete auch und schrie
Mit ihrer lieben Frauen;
In Sorgen trauerten sie
Um ihren viel edlen Herren,
Den sie da hatten verlor'n.
Da hatte gerochen Hagen
Gar hart der Frau Brunhilde Zorn.

Abb. 21. Julius Schnorr von Carolsfeld — Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds

Wie der Markgraf Rüdiger erschlagen ward

Siebenunddreißigstes Abenteuer.

Die fremden Recken hatten gut Morgenwerk gethan,
Da kam Gotelindens Mann zu Hofe an.
Als der auf beiden Seiten den großen Jammer sah,
Da ging es dem Getreuen bis zu heißen Thränen nah.

Abb. 22. Alfred Rethel — Markgraf Rüdiger

verkörperte Funktion des Zusammenbrechens bleiben. Wie es ein Atmen an sich gibt, das bei Millionen von Menschen ewig dasselbe ist und auch die Natur, das Meer in ewig demselben Gleichmaß bewegt, so gibt es auch ein einmaliges und ewiges Fallen eines Körpers unter dem Schlage seelischen Schmerzes, das unveränderlich ist. Darin besteht die subjektive Monumentalität der romantischen Ausdruckskunst, daß der menschliche Körper unter dem Zwange eines seelischen Affekts zu einer Funktion ohne Anfang und Ende verwandelt wird. Die Bedeutung dieser hohen künstlerischen Absicht bleibt bestehen, auch wenn die Geschichte der nazarenischen Kunst nur wenige Fälle kennt, wo sie in aller Vollkommenheit verwirklicht wurde.

Es ist eine allgemeine Erscheinung in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, daß über einer ärmlichen Mittelmäßigkeit der Talente ein paar außerordentlich großgeartete Künstlerpersönlichkeiten einsam emporragen, die sich auf bürgerlich abgeebnetem Boden wie erratische Blöcke urtümlicher Zeitalter ausnehmen. Diese Auserlesenen, zu denen über den Kreis der Romantiker hinaus auch Feuerbach, Böcklin und Marées zu zählen wären, haben alle darunter zu leiden, daß dem Klingen ihrer stark tönenden Seelen die Resonanz einer gleichgestimmten, schöpferisch empfindenden Umgebung fehlte. Ihre Größe entsprach nicht der generellen Größe ihrer Zeit, sondern war einseitig persönlich. Wenn Elsheimer etwa groß ist, weil das 17. Jahrhundert groß war, so ist Cornelius groß, weil das 19. Jahrhundert klein war. Dem romantischen Künstler fehlte es am Gleichmaß der Arbeit und Entwicklung, weil er sich am Widerstand der Zeit oft zum blinden Feuer erhitzte und die Herrschaft über das eigene Talent verlor. Die Wenigsten konnten die eingeschlagene Lebensbahn bis zu einem vorbestimmten Ziele innehalten, denn gewiß trat in einer entscheidenden Stunde eine schwere Krise ein und warf sie aus dem Geleise. So bildet ihr Lebenswerk auch selten eine harmonische, vollendete Reihe von Einzelleistungen, sondern setzt sich aus Bruchstücken zusammen, die an und für sich hochbedeutsam sind, aber im Zusammenhang doch oft der letzten künstlerischen Einheit mangeln. Mit einer unerhörten Leistung treten diese Künstler in ihrer Jugend meist auf den Plan, um sich später in einer flachen Konventionalität zu verlieren.

Im Leben Rethels führte diese Tragik der Unzulänglichkeit zu einer Katastrophe. Seine Gehirnwände hielten den Druck der hochgespannten Energien, die die große Aachener Aufgabe in ihm aufgepeitscht hatten, nicht aus, und sein Geist zerbrach. Bei schwächern Persönlichkeiten wie etwa bei Schnorr und Kaulbach trat die Krisis in der für sie mildern Form auf, daß nicht sie selbst, sondern nur ihre Werke darunter zu leiden hatten. An der Echtheit des Erlebens und der inneren Gärung („Von hundert Welten trächtig sein" nannte Cornelius den romantischen Zustand) zweifelt auch bei diesen Künstlern niemand, aber diese Gärung ergoß sich in Maßlosigkeiten des Gefühls und der Phantasie, ohne daß ein sicheres Formbewußtsein sie zu bezwingen vermochte. So besonnen der romantische Kunstverstand sonst war, er erwies sich in gewissen Momenten gegenüber den

Abb. 23. Joh. Fr. Overbeck Der verlorene Sohn

Abb. 24. Eduard Steinle

Der Schaukelengel

Auflösungstendenzen des romantischen Empfindens doch zu nachgiebig. Selbst Cornelius, der im „Faust" und in den Fresken der Casa Bartholdy Eckſteine der deutschen Kunst aufgerichtet hatte, wurde einmal vom guten Instinkt verlassen, als er in der Ludwigskirche zu München das „Jüngste Gericht" zu malen unternahm. Völlig verkennend, wie weit sein Arm reichte, fühlte er auch nicht, daß schon in der Absicht das Eitle eines Wettstreits mit Michelangelo lag. An diesem Unternehmen brach sich seine Lebenskurve.

Nach diesem Mißerfolg in München wandte sich Cornelius an Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und bot ihm, überzeugt, „daß seine Kunst ihre wahre Stellung, Weihe und Würde erst unter dem intelligenten Volk der Preußen finden werde", seine Dienste an. In dem wundervollen, von vornehmer, männlicher Gesinnung zeugenden Brief an den König legt der Künstler auch ein paar warme Worte für Genelli ein und empfiehlt ihn der königlichen Gnade. Wenn diese interessante Briefstelle von der reinen menschlichen Teilnahme Cornelius' an dem unverschuldeten Unglück des stolzen Mannes eingegeben sein mag, so entsteht doch die Frage, wie die beiden Maler künstlerisch zueinander stehen mochten. Von Seiten Genellis ist gewiß, daß er dem Nazarenertum äußerst kühl gegenüber stand und in Cornelius nur den großen Antipoden seiner Gesinnung und Weltanschauung achten konnte. Bei Cornelius mochte es indes auch der geheime Klassizismus, der unterbewußte Grundzug seines Wesens sein, der sich zu Genelli hingezogen fühlte, und der sich gerade in jenen Jahren in einem neuen Geschmack an der schönen Linie kund tat. Denn die Art des späten Cornelius, der Kartons zum Camposanto in Berlin, zeigt eine unverkennbare Hinneigung zu der antikisierenden Formschönheit Genellis. Der Ausdruckswille der „Nibelungen" ist wie vom kalten Odem einer hohen Abstraktheit gelähmt, und die herben Eckigkeiten des „Faust" sind durch langgezogene, geschmeidig spielende Proportionen ersetzt worden. Cornelius formte nicht mehr aus dem innern Erlebnis Menschencharaktere, sondern stellte objektiv das Geschehen der Welt dar und machte also eine Wandlung vom Subjektiven zum Objektiven durch, die wohl mit Recht der gleichzeitigen Entwicklung der Philosophie von Fichte bis Hegel verglichen wurde. In den großen Lettern feststehender Formkategorien schrieb er nun die Geschichte christlicher Ideen an die Wände. Damit nahm er eigentlich erst die Wendung zum Nazarenischen im engern Sinne, und er stand den Anschauungen der römischen Klosterbrüder im Alter näher als zur Zeit, wo er täglich mit ihnen lebte und arbeitete.

Die durch Overbeck, Veit und Steinle repräsentierte nazarenische Kunst suchte aus den Anregungen der milden, großlinigen Art des jungen Raffael die Elemente eines sakralen Stils zu gewinnen, der sie über den Durchschnitt der Zeit erheben sollte. Sie zweigte sich von Anfang an von der durchgehenden Entwicklung der romantischen Zeichnung ab und bewegte sich in einer eigenen Richtung fort, bis sie in die präraffaelitische Kunst der Engländer einmündete. Nazarenertum und Präraffaelismus sind allgemeine Kulturprobleme mit stark künstlerischem Einschlag, aber für die engere kunstgeschichtliche

Betrachtung bedeuten sie doch nicht mehr als besondere Geschmacksrichtungen. Während bis zum 19. Jahrhundert alle Kunst kirchlich war, trennte sich im 19. Jahrhundert eine kirchliche Kunstbewegung von der allgemeinen Kunstentwicklung ab und hielt sozusagen neben der lebendigen, zeitgenössischen Kunst mit Konsequenz an der Illusion einer absoluten kirchlichen Kunst fest. Heute noch ist die Beuronerschule die Pflegestätte nazarenischer Ideen.

Trotzdem fällt aber auch die Kunst der Overbeck, Veit und Steinle unter den stilistischen Begriff der romantischen Zeichnung. Auch sie verzehrte sich in dem Bemühen, die künstlerischen und seelischen Kräfte bis aufs äußerste anzuspannen, um einer ideellen Verpflichtung zum großen Format genügen zu können. Overbeck, der eigentliche Begründer des kirchlichen Nazarenertums, malte neben Cornelius in der Casa Bartholdy den „Verkauf Josephs durch seine Brüder" und wenige Jahre nachher in der alten Kapelle des heiligen Franz in Portiuncula bei Assisi, die vom Prachtbau Vignolas überwölbt ist, „das Rosenwunder des Heiligen". Als er später keine Wände mehr fand, suchte er auch im Ölbilde die Prätension des Monumentalen aufrechtzuerhalten und malte im Wettstreit mit Raffaels Disputa jenen „Triumph der Religion in der Kunst", der, mit rührender Inbrunst erdacht, heute als Fossil einer entschwundenen Zeit im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. ruht.

Overbeck teilt mit vielen seiner Genossen das Schicksal, daß seine wahrhaftige Bedeutung in den bescheidenen Werken viel besser zur Geltung kommt als in den Wandmalereien, und daß er im kleinen Format noch am ehesten den Eindruck innerer Größe zu erwecken vermag. Von den „Christlichen Zeichnungen" aus den Jahren 1843—45, die nur in Stichen erhalten sind (die Originale im Besitze des Freiherrn von Lotzbeck verbrannten), gibt die „Rückkehr des verlorenen Sohnes" (Abb. 23) durch das strenge Einziehen einer stark bewegten Gruppe in eine Säulenstellung das Beispiel einer gehaltvollen Ausdruckskomposition. Das Begegnen von Vater und Sohn im Schatten einer Halle ist als eine dauernd im Werden begriffene Funktion dargestellt. Während die beiden sich in heftigem Ausschreiten, als sollten sie aufeinander prallen, entgegeneilen, ruht der Kopf des Sohnes schon vertrauensvoll an der Brust des Vaters, der wiederum die Arme offen hält, als wäre der Sohn noch einige Schritte von ihm entfernt. Die verschiedenen Stadien der Handlung sind also zugleich dargestellt, und die Bewegung entsteht sukzessive vor unsern Augen. Ein zartes, lyrisches Landschaftsbild gibt der stark gebildeten Gruppe die räumliche Resonanz und der ganzen Erfindung die epische Stimmung. Anordnung, Bewegung, Stimmung sind in dem Bildchen, das nur 7 × 5 cm mißt, so glücklich gegeneinander abgewogen, daß man in dieser Einheit nur das Bewußtsein einer geschulten Stilauffassung erkennen kann.

Overbeck fand in Eduard Steinle nicht nur den Lieblingsschüler, der sein Werk verehrte und fortsetzte, sondern auch eine ihm selten verwandte Natur, die aus demselben weichen Empfinden dieselbe unsinnliche Formanschauung sich bildete und durch alle Anlagen

des Herzens und des Talents zum Träger der kirchlich-romantischen Bewegung bestimmt war. Steinle gehört seiner Geburt (1810) nach schon der zweiten Künstlergeneration an, und seine Phantasie umfaßt dann über den engen Kreis kirchlicher Interessen hinaus auch das ganze reiche Stoffgebiet der volkstümlichen Kunst mit ihren Legenden, Märchen und Volkspoesien. Aber es war ihm nicht gegeben, zum Volk in seiner Sprache zu reden. Er löste den kernigen Stoff des Volkstümlichen in die zarte Linienmusik der nazarenischen Kunst auf und erzählte seine Geschichten in dem gedämpften Ton und mit der lauen Temperiertheit einer Gouvernante, die artige, wohlerzogene Kinder um sich hat. Alle seine Werke, von denen die Loreley, der Großpoenitentiar, die Zyklen des Parsifal, des Kaufmanns von Venedig, des Märchens „Schneeweiß und Rosenrot" allgemeiner bekannt sind, besitzen bei einer breiten Flächigkeit der Komposition eine merkwürdig tiefe, satte Stimmung. Ohne den Stil der romantischen Zeichnung wäre auch seine Kunst kaum zu denken. Das mag eine seiner Zeichnungen „Der Schaukelengel" (Abb. 24) belegen, die für einen liebenswürdigen Vorwurf einen freundlichen, milden Ausdruck findet und in Form und Stimmung das Wesentlichste des Künstlers gibt. Steinle wollte der Zeichnung eine religiös-symbolische Bedeutung geben und darin „die Versinnlichung der Menschwerdung Gottes durch Annahme unserer Natur" darstellen — „das Gewicht, welches von den Engeln, die reine Geister sind, nicht aufgewogen werden kann" (vgl. Eduard Steinle von Alphons M. Steinle. Kempten 1910. Nr. 214) — aber das unschuldige Ding behält auch unabhängig von dieser Auslegung seinen volkstümlichen und künstlerischen Wert, wenn es im Persönchen des Christkinds und in der zappeligen Kinderschar Erinnerungen an Bilder der Donauschule, an Cranach und Altdorfer erweckt. Dann besitzt das Blatt in der ausdrucksvollen Raumkonstruktion durch die diagonale Teilung und die sonderbaren Verhältnisse, die die schweren Holzblöcke mit den weitabgerückten Engeln und dem Christkind verbinden, alle Merkmale der romantischen Zeichnung.

Es galt den Nazarenern als das höchste Gut, daß sie in der Kunst Erlösung von den Beschränkungen ihrer irdischen Menschlichkeit finden konnten, aber sie irrten in der Wahl der Mittel, wenn sie sich nun in ihren Bildern einen ewigen Sonntag von Unschuld, Güte und Schönheit vortäuschten. Die Kunst erfüllt nicht durch Weltflucht, sondern durch Weltläuterung, nicht durch Verachtung, sondern durch Überwindung der Wirklichkeit ihren Zweck, eine geistige Macht im Leben zu werden. Die Kunst der Nazarener stimmt schließlich mit der Wahrheit ihres Lebens nicht mehr überein, wenn sie als Menschen sehr oft frische, muntere Gesellen mit gesunden Sinnen sind und als Künstler auf einmal den raffaelischen Priestermantel um sich schlagen und sich vor der Natur verhüllen. Weil sie mit der Seele den Himmel suchten, glaubten sie ihr Künstlertum zu idealen Vorstellungen zwingen zu müssen, auch wenn ihrer Begabung die charakteristische Wirklichkeit viel näher lag. Anläßlich einer seiner ersten größeren Arbeiten in Rom, einer Zeichnung der Hochzeit von Kanaan, schrieb Schnorr nach Hause (Briefe aus Italien. 20. Juni 1818): „Es ist das

erste Mal, daß ich einen Christus und Apostel male; die machen mir viel zu schaffen. Die Hausknechte, Musikanten, lustigen Gäste, der Speisemeister werden mir schon leichter; solcherlei Sachen, die aus dem gewöhnlichen Leben gewonnen sind, sind eigentlich meinen Kräften am angemessensten." Schnorr spricht die Erfahrung Vieler aus. Die Nazarener vermochten das Alltägliche treu wiederzugeben, aber nie eine ideale Gestalt aus den Tiefen der seelischen Ahnung zu gestalten, und es ist vielleicht die mißlichste Begleiterscheinung der nazarenischen Kunst, wie sie den historischen Christustypus durch Verweichlichung und Verschönung bis zur Charakterlosigkeit entwertete. Obwohl Schnorr das richtige Einsehen in die natürliche Anlage seiner Begabung hatte, wandte er sich vom Naheliegenden immer weiter ab, ohne doch das Ferne, dem er zustrebte, je zu erreichen. Auch in ihm kämpfte der realistische Geist des 19. Jahrhunderts noch vergebens gegen den Barock, wie überall in der romantischen Zeichnung, so sehr sie durch die Schärfe des Bleis zu karikierenden Häßlichkeiten neigte, alles Eckige durch dekorative Rundungen geglättet wurde.

Den Klosterbrüdern wurde ihre weichliche Unmännlichkeit oft selbst zum Überdruß, und es ist für die Psychologie der Nazarener von allgemeiner symptomatischer Bedeutung, wenn von Philipp Veit (M. Spahn, Ph. Veit S. 45) überliefert wird, daß er während seiner Arbeit an den Dantefresken der Villa Massimi öfters von dem Trieb gequält wurde, einmal etwas recht Derbes zu zeichnen, um nur aus der Leere unirdischer Vorstellungen herauszukommen und sich wieder mit beiden Füßen auf den guten Erdboden zu stellen. Dabei entstand gelegentlich eine Skizze zweier balgender Buben, die von einem übertrieben häßlichen Weibe zurechtgewiesen werden.

Von allen Künstlern seiner Zeit war einzig Cornelius fähig, die Hoheit idealer Vorstellungen durch die Kraft männlicher Formen zu bannen. Wo seine Kunst überwältigt, tut sie es durch die Vereinigung von Ausdrucksrealismus und Schönheitsnorm, tut sie es als Bild seiner großzügigen Persönlichkeit, die Leidenschaft und Abstraktheit zugleich war. Bei den meisten seiner Zeitgenossen schieden sich die Anlagen des Realistischen und Idealistischen, des Scharfen und Weichen, des Schönen und Häßlichen in zwei getrennte Tätigkeiten. Das gilt im Besondern von dem begabtesten Schüler und Gegner von Cornelius, von Wilhelm Kaulbach, der auf der einen Seite der boshafteste Karikaturist, auf der andern der süßeste Schönling war. Wenn die romantischen Zeichner Schwind, Richter, Steinle gelegentlich Karikaturen zeichneten, so gingen sie über die Grenzen einer humorvollen Verulkung bürgerlicher Lebensumstände nie hinaus und umwoben die Dinge, die sie treffen wollten, selbst wieder mit liebenswürdiger Schonung. Kaulbachs Pfeile waren wirklich giftig und verletzten, wo sie trafen, tödlich. Er vermochte eine Sache durch die Karikatur für immer lächerlich zu machen, aber es war die Lächerlichkeit eines Witzes und nicht das Lachen der Komödie, was er erweckte. Nur ein die menschlichen Verhältnisse tief beobachtender Geist ist fähig, das Leben als Karikatur zu sehen, und nur eine in sich tragisch wie das Leben zerrissene Natur kann durch die Karikatur erschüttern. Die Karikatur

Abb. 25. Wilhelm Kaulbach — Das Narrenhaus

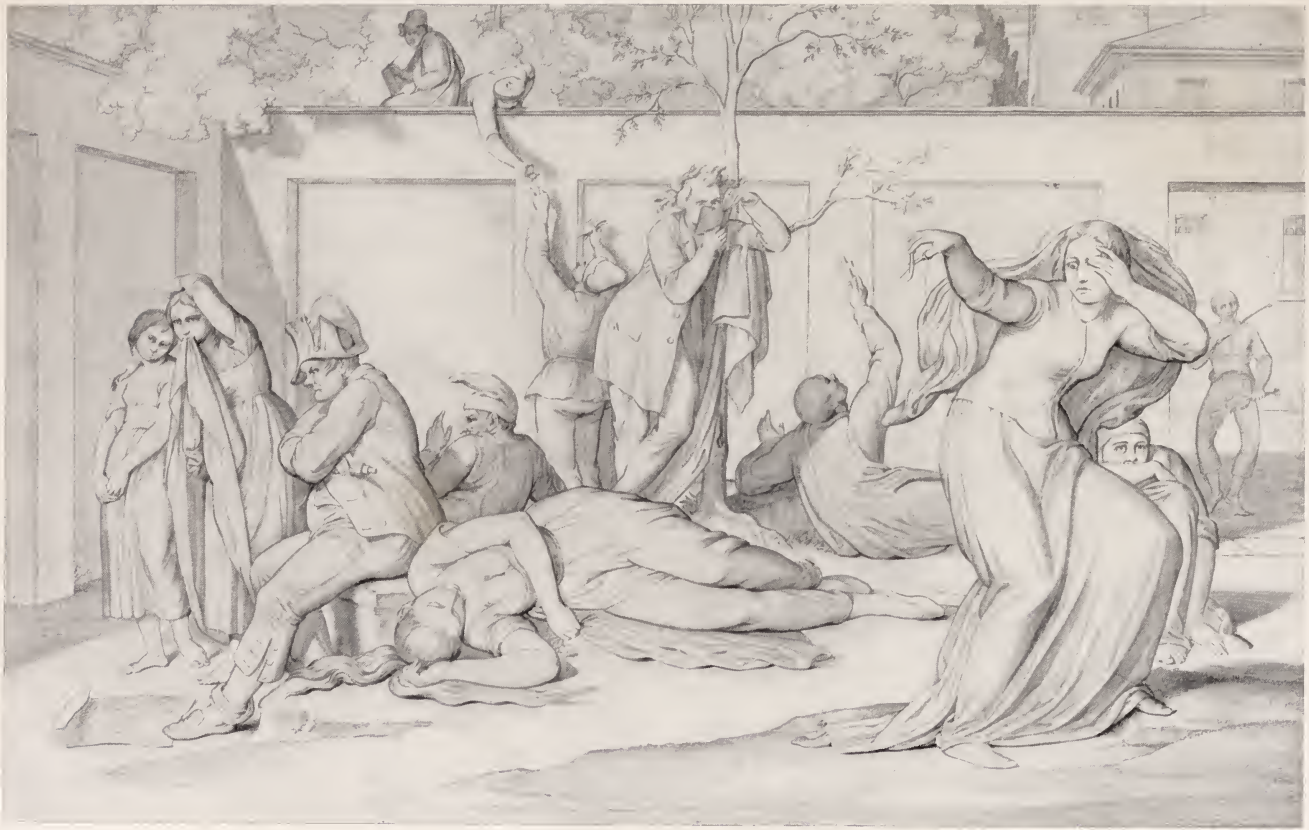


Abb. 26. Bonaventura Genelli

Das Narrenhaus

ist an sich zunächst nicht ein künstlerisches Talent, sondern eine Anlage des Intellekts, eine Abstraktion, die aus der kältesten Beobachtung und der leidenschaftlichsten Teilnahme für ein Objekt hervorgeht. Dem kindlichen Gemüt ist nach einer Beobachtung Fricks die Karikatur wie der Witz fremd, denn das Kind erschrickt vor den verzerrten Formen, weil es sie und ihren Sinn nicht erkennen kann. Die Karikatur ist Weltanschauung. Kaulbach, obwohl zerrissenen Gemütes, ist zu oberflächlich, um durch die Karikatur mehr als belustigen zu können. Indes dürfen seine witzigen Zeichnungen zum „Reineke Fuchs" von Goethe heute als das einzige Werk des Künstlers gelten, das den Urteils- und Geschmackswechseln eines Jahrhunderts standhalten konnte. Kaulbach entwickelt das Ironische der Tierkarikatur, nicht wie Schwind in den Tierbilderbogen, aus dem mitfühlenden Verständnis für die Tierseele. Er erfindet komisch pointierte Situationen und hängt den Figuranten seines Spiels dann Tierfelle um, wodurch er freilich zum Lachen reizt, aber eigentlich vor allem den Stil der Monumentalkunst unfreiwillig lächerlich macht. Es hängt jedoch nicht nur der Karikatur, sondern der Kunst Kaulbachs überhaupt der Fluch an, daß ihre Form unter der Hand des Künstlers gegen seinen Willen zum Fluch wird. Auch die eindrucksvolle Jugendzeichnung des „Narrenhauses" (Abb. 25) ist von diesem Zug ins Lächerliche nicht ganz frei. Kaulbach war von einem befreundeten Arzt in ein Irrenhaus geführt worden, wo der Anblick der unglücklichen Insassen seine Phantasie so erregte, daß ihn die traurigen Bilder tagelang verfolgten. Er befreite sich von ihnen, indem er sie aufzeichnete. Die Kranken, die er einzeln in Zellen gesehen hatte, vereinigte er auf der Zeichnung zu einer in der Komposition merkwürdig formlosen und doch zwingenden Gruppe. Ein Tiefsinniger starrt ins Leere, ein zufriedener Philosoph debattiert mit der Umständlichkeit eines Schulmeisters vor sich hin; ein König sitzt stumpf und blöde dabei. Die Figuren scheinen treu beobachtet und mit anspruchsloser Sachlichkeit wiedergegeben zu sein. Und doch schleicht sich manch kleiner komischer Zug in die Zeichnung, besonders bei der Erscheinung des Mannes, der von zwei Frauen belagert wird, und die Grausamkeit der Tatsachen verwandelt sich ins Lächerliche.

Auch Bonaventura Genelli hat einen Blick in das Elend einer Irrenanstalt getan und in seinem „Leben eines Künstlers" von dem Eindruck erzählt. (Abb. 26) Er selbst sitzt auf der hohen Mauer des Hofes und zeichnet das Bild der versammelten Kranken. Diese sind nicht nur im Geiste, sondern auch in der Seele verwirrt und haben die Macht über die Nerven verloren, so daß ihre Bewegungen führungslos und zerfahren erscheinen. Ob Napoleon, ob Dichter, ob Parze, ein jeder ist in seine eigene Welt eingesponnen und findet keine Brücke zu den Vorstellungen des Andern. Genelli charakterisiert diesen Zustand der Geisteskranken mit den ungewöhnlichsten und fremdesten Mitteln, denn sie agieren alle wie antike Statuen, die lebendig geworden sind. Aber Genelli zwingt den Zuschauer über die Form, die an sich parodistisch wirken müßte, hinwegzusehen, weil er durch die Wahrheit des Dargestellten unmittelbar ergreift.

Genelli lebte zur selben Zeit wie Kaulbach in München, aber während dieser wie ein Opernheld von der Menge umjubelt und beklatscht wurde, lebte er von Wenigen gekannt im Stillen und arbeitete unverdrossen an seinen unvergänglichen Werken. Er hatte Beziehungen zum Freundeskreis des königlichen Symposions, dem er zwar selbst nicht angehörte, und stand besonders gut mit Paul Heyse, mit dem er sich über das Prunkhafte des Kaulbachschen Auftretens lustig machte nicht aus Neid und Verbitterung, sondern aus der Heiterkeit einer überlegenern Lebensauffassung, die die Vergänglichkeit des Kulissenzauberers Kaulbach durchschaute. In einer Reihe bitterböser Karikaturen auf den Tageshelden ließ er Laune und Witz freien Lauf. Eine der unschuldigsten (Abb. 27) trägt die Unterschrift: „Babillo, der Malerteufel, führt einen Künstler in Versuchung, Kompositionen zu Shakespeares Macbeth zu machen, die von ihm noch nicht gezeichnet bereits durch einen Rezensenten beschrieben werden." Genelli spottet in der salzigen Weise der Xenien. Die Figur des Kritikers ist ein Hieb, der einen ganzen Stand von Schriftstellern für immer kompromittiert.

Kaulbach, von dem Cornelius sagte, er sei der einzige gewesen, der ihn ganz verstanden habe, aber er habe ihn mißverstanden, wirkt manchmal selbst wie eine Karikatur auf das Nazarenertum. Denn seine Kunst steigert alle jene Eigenschaften, die den Ruf der Nazarener in der Geschichte gefährdet haben, die aber bei ihnen selbst immer die Grenze des Erträglichen innehalten, ins Unerträgliche. Das Milde wird bei ihm weichlich, das Schöne süßlich, das Pathetische theatralisch, und die kühle Keuschheit der Linie verdirbt zu sinnlicher Geschmeidigkeit. In Kaulbach parodiert die Geschichte das Unzeitgemäße und Unwahre der frommen Bewegung des Nazarenertums, indem sie das romantische Empfindungsideal ad absurdum führt. In der Entwicklung der romantischen Zeichnung stellt die Kunst Kaulbachs die Peripetie dar, wo der schöngeschwungene barocke Kontur die ausdrucksvolle Form, wo das Dekorative das Konstitutive endgültig besiegt. Jetzt mußte die Farbe die Zeichnung ablösen, wo die monumentale Abstraktheit des Cornelius durch eine neue barocke Sinnlichkeit zerstört war. Durch welche entscheidenden Merkmale sich die Farbigkeit Kaulbachs und seiner Nachfolger von der Farbigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts unterschied, und warum sie unkünstlerisch war, ist hier nicht zu untersuchen. Die romantische Zeichnung brach sich indes abseits der allgemeinen, öffentlichen Kunstentwicklung einen eigenen Weg, der sie ihrer letzten Vollendung zuführte. Der alleinberechtigte Erbe des Cornelius war Alfred Rethel.

Abb. 27. Bonaventura Genelli

Karikatur auf Kaulbach

Das Ornament und die Erzählung

Die Romantiker waren nervöse Naturen, und das sprühende Feuerwerk ihrer Gedanken und Gefühle hatte weniger eine geistige Leidenschaft als eine feinnervige Unruhe zum Ursprung. Vielleicht trat in der Romantik zum erstenmal etwas Physisch-Krankhaftes, eine Schwäche oder Überreizung des Nervensystems in Beziehung zur Literatur und Kunst und bestimmte, ein Leiden der Empfindungsorgane des Menschen, belebend oder lähmend den Wesens- und Wirkungsgehalt ihrer Kunstwerke. Das Problematische, Unbefriedigende, Aufregende der romantischen Literatur läßt sich bis zu einem gewissen Grad sicher aus der Nervosität des damaligen Geschlechts erklären, die etwas Dekadentes an sich hat. Den Malern zuckte diese Krankheit in den feingliederigen Händen, die immer von Spielteufelchen geplagt waren und keine Ruhe fanden. Man weiß, daß Runge in Gesellschaft und auf Spaziergängen selten ohne die Schere zu treffen war, und daß seine Hände die schönsten Blumensilhouetten schnitten, während seine Gedanken an Gesprächen teilnahmen oder still reflektierten. Phantasie und Empfindung leiteten seine Finger, ohne daß er ihre Arbeit mit Bewußtsein zu beaufsichtigen brauchte; sie erfaßten den feinsten botanischen Ausdruck einer Pflanze wie im Traume. Man kann es dem jungen Manne nachfühlen, wenn er einem Freunde gegenüber den Wunsch laut werden läßt, die Selbsttätigkeit seiner Hände möchte einem höhern Zwecke dienen. „Ich wollte doch, daß der Zufall mir statt der Schere etwas anderes zwischen die Finger gesteckt hätte, denn die Schere ist bei mir nachgerade weiter nichts mehr als eine Verlängerung meiner Finger geworden, und es kommt mir vor, als wenn bei einem Maler dies mit dem Pinsel ebenso der Fall ist, da er denn mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht." (Andreas Aubert, Runge und die Romantik S. 27) So schrieb der junge Kaufmann, dem das Künstlertum lebendig in den Händen steckte, lange ehe der ganze Mensch sich zu ihm bekennen durfte. Auch von andern romantischen Künstlern und Menschen, von Rottmann, von Rumohr, wird überliefert, daß sie allezeit einen Stift in den kribbeligen Händen haben mußten, mit dem sie selbst bei Tisch kritzeln, skizzieren, spielen konnten. Ihre Nerven ließen ihnen keine Ruhe.

Wenn dieser nervöse Spieltrieb des romantischen Künstlers zu dem bedeutungsvollen Auftreten der Arabeske in der romantischen Zeichnung auch in gar keinem kausalen Zusammenhang steht, so ergab er für ihre Entwicklung doch eine sehr günstige manuelle Voraussetzung. War die Arabeske nicht ein nachgiebiges, empfindliches Linieninstrument,

mit dem der Künstler seine innern Erlebnisse „durch die Verlängerung der Finger" sozusagen psychographisch aufschrieb? Die romantische Theorie beschäftigte sich interessiert mit ihrem Wesen und ihrer Erscheinung. Friedrich Schlegel nennt ihr „harmloses musikalisches Wiegen der Linien in sich selbst die allererste, ursprüngliche Form der menschlichen Poesie" und vergleicht sie mit „den Wolken des Abendhimmels". Das Grundgefühl der Romantik, das die Philosophie der Zeit als die Idee des in kosmischem Glanze erstrahlenden Kleinen und Unendlicheinen in dem Begriff der organischen Natur zu fassen sucht, ergießt sich in der Ausdrucksform der Kunst als vibrierende Energie in den Kreislauf der Arabeske. Die Arabeske ist wie die Metrik in einem Gedicht unbewußter Vermittler romantischer Stimmungen. Als Ornament eine symbolische Hieroglyphe im Sinne der innern Bestimmung der romantischen Zeichnung tritt sie im Bilde mit dem anregenden Reiz geschmeidiger Beweglichkeit in Erscheinung. Wenn die romantische Zeichnung einmal seelisches Erleben in eine Ausdrucksform pressen will, dann aber die Einzelgestalten in einer Komposition durch dekorative Kurven verbinden und zu erhöhter Bildwirksamkeit bringen will, so gewinnt sie in der Arabeske ein drittes, ihren Kreis erweiterndes Moment: den phantasieerfüllten Trieb der Linien zur unendlich fortgleitenden Bewegung. In der Arabeske suchen und meiden, drängen und stoßen, wölben und biegen sich die Linien in endloser Variation und halten in aller Beweglichkeit doch immer ein mittleres Gleichgewicht ein. Eugen Napoleon Neureuther, in dessen Kunst die Arabeske zu einem Spezimen der romantischen Zeichnung ausreifte, schrieb in einem Brief aus Rom (24. April 1837): „Für das Fach der Arabeske ist hier außerordentlich viel Schönes, denn die Häuser, welche wie halboffen zum Teile sind, die anstoßenden Gärten, Treppen, Altane und Dächer, auf denen wieder Galerien, die vielen Springbrunnen, Obelisken und Tempel, Säulengänge und Höfe, alles ist eine große Arabeske, belebt von vielen der schönsten Gruppen." (Neureuther Album. Herausgegeben von E. W. Bredt) Diese Übertragung des Begriffs der Arabeske auf große räumliche Erscheinungen wie Städtebilder oder Landschaften läßt erkennen, daß die Arabeske dem Romantiker nicht nur ein Ornament, sondern die Voraussetzung eines solchen, ein Bewegungsprinzip im weitesten Sinn bedeutete. Das Auge sollte von Gegenstand zu Gegenstand in lebhafter, überraschender Weise hingeleitet werden und immer neue malerische Motive entdecken. Wie die Kinder farbige Glasperlen wahllos an einem Faden aufziehen und dann, von Zeit zu Zeit die Emsigkeit unterbrechend, sich staunend der bunten Kette erfreuen, so verbindet die romantische Phantasie im Leben und in der Kunst Ereignisse und Bilder zu einer unterhaltend wechselvollen Reihe. Die Arabeske war der rote Faden, der Seele und Gedanke leitete.

So tief die Arabeske im Wesen der romantischen Zeichnung verwurzelt ist, diese vermochte doch nicht, ihr eine originale Form zu geben, sondern vermengte auch hier in merkwürdiger Weise, aber nicht ohne Geschick Elemente der altdeutschen Tradition mit solchen des Barock und des zeitgenössischen Geschmacks. Die ganze geschichtliche Entwicklung

des Ornaments von der italienischen Renaissance und der Spätgotik Dürers bis zum Rokoko und Empire wurde von der romantischen Arabeske verarbeitet, und die Loggien im Vatikan, wo erstmals wiederum in Anlehnung an antike Motive eine zusammenhängende Reihe von biblischen Bildern in ein durchdachtes, ornamentales System gebracht war, beeinflußten ihre Ausbildung ebenso unmittelbar wie etwa graphische Rokokoornamente oder die pompejanischen Erinnerungen des Empire. Aus der nationalen Vergangenheit gaben die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian durch die Strenge ihres Stils der neuerwachten Neigung für die Arabeske ein erzieherisches Vorbild. Nur die groteske Unberechenbarkeit der romantischen Phantasie war imstande, alle diese fremden Stilelemente zu einem glaubhaften und sogar geistreichen Konglomerat zu vereinigen und oft zu den witzigsten Einfällen zu gebrauchen.

Runge entdeckte als erster unter den Romantikern „einen besonderen Hang zur Arabeske in sich" und gab in folgenden Worten eines Briefes an Perthes (6. September 1802) die innere Verwandtschaft dieses subjektiven „Hanges" mit dem architektonischen Ausstattungsgeschmack seiner Umgebung und seiner Zeit zu erkennen: „Sollte das nun nicht zu Zimmerverzierungen, welche Einsicht und wirklich Sinn zu erkennen gäben, veranlassen können, so daß in einem so verzierten Zimmer eine gewisse Ruhe und Liebe herrschte? und kurz, ich kann mir fast nichts Schöneres denken, als einmal ein ganzes Haus so (wie es seine Entwürfe zu den ‚Tageszeiten' andeuteten) auszieren zu können." (Briefe von Ph. O. Runge, Berlin 1913 S. 154) Daß Runge das Phantasiespiel ornamentaler Bilder auf Zimmerwände übertragen will, ist in seinem besonderen Fall nicht nur eine Anlehnung an die Dekorationsgebräuche der Zeit, sondern eine Äußerung desselben Triebes zum großen Format, das die romantische Ausdruckskunst zur Ausweitung ihrer Maße gezwungen hatte. Runge war von dem monumentalen Eifer der Freskomaler erfüllt, wie umgekehrt die Nazarener sehr stark von dem ornamentalen Empfinden der Arabeskenzeichner eingenommen und beherrscht waren. Monumentale Gesinnung und ornamentale Neigung durchdringen sich im Künstler wechselseitig: die Fresken von Cornelius sind von Ranken und Arabesken umsponnen (in der Glyptothek hat sie zum Teil Neureuther gemalt) und sehen in der Verkleinerung oft wie buntornamentale Muster aus; ein Blumenblatt von Runge ist hinwiederum in der Einfalt der Stilisierung beinahe monumental zu nennen. Der Camposanto von Cornelius erscheint in den Entwürfen des Weimarer Museums wie eine geistreiche Arabeske, und in dem Nebeneinander von Zeichnung und Ausführung tritt der Widerspruch zwischen einer ornamentalen Leichtigkeit der Kompositionen und der tiefsinnigen Monumentalität der Gestaltung hart hervor. Die Vorzeichnungen zu den Gewölbemalereien und Lunetten der Loggien der Alten Pinakothek in München (sie befinden sich in der Graphischen Sammlung) fügen sich, wenn man sie aneinanderreiht, zu einem feinen Gewebe von absolut ornamentalem Charakter zusammen. Die Loggienentwürfe, die nach Cornelius' eigenem Bekenntnis den Raffaelischen Loggien

im Vatikan nachgebildet sind, stellen eine gemalte Kunstgeschichte dar, indem jede der kleinen Kuppeln ein Kapitel oder eine Persönlichkeit der neueren Malerei in Bild und Ornament behandelt. Wir wählen aus der langen Reihe das Blatt der 8. Lunette „Signorelli" als Beispiel, nicht nur weil Cornelius sich zu diesem Maler besonders hingezogen fühlte, sondern weil es in der Anlage der Dekoration, in dem Verhältnis der Empireornamentik zu der bildlichen, weiträumigen Darstellung zeitlich (1827) und künstlerisch ein mittleres Stadium der Entwicklung des erzählenden Ornamentes zwischen Runge und Schwind vertritt (Abb. 28).

Runges Neigung zur Arabeske schuf sich in den „Tageszeiten" ein köstliches und unübertroffenes Werk. Inhaltlich mit erdrückender gedanklicher Pflanzen- und Farbensymbolik überladen, stehen die vier Blätter in ihrer künstlerischen Erscheinung wie vier Strophen eines duftenden, lyrischen Naturgedichtes zu einander. Uns stimmen diese Arabesken heiter wie ein musikalisches Festspiel. Am „Tag" wachsen Sommerblumen aus dem Garten des reifen Familienglückes empor, und die Lilie erhebt sich, umstrahlt von dem weiten Blumenkranze frei zum Licht. Am „Abend" neigen sich die Blumen elegisch vor dem Monde, und die Häufung von Halbkreisen der Stengel symbolisiert das langsame Sinken der Schleier der Nacht. Runge deutete den Inhalt des „Abends" (Abb. 29) folgendermaßen: „Hier sinkt die Lilie in die Wolken hinunter. Die zwei vorderen Kinder sinken in der Mitte sich in die Arme und küssen sich, die zwei zur Linken sinken in den Kelch hinein, und die zur Rechten heben die drei von den Staubfäden herunter. Die Venus (der Stern) sinkt auch nieder, und die Verhältnisse drücken sich mehr. Leichte Wolken schlingen sich um die Lilie, und zur Seite brechen auf dem Horizont Rosen heraus, die ganz auseinandergeblüht sind. Zur Rechten sitzt ein Junge darin mit einer Posaune und links einer mit einer Trompete, die die Rosen ordentlich mit den Füßen auseinandertreten. Nun schlingt sich die Rosenranke höher und schließt sich röter bis gegen die Venus, wo ein paar Kinder auf Knospen sitzen mit klingendem Spiel. Dann geht der Bogen noch höher hinauf, die Knospen werden immer dunkler rot und berühren sich mitten im Bilde, so daß sich der Kuß von unten in ihnen spiegelt; auf diesen Knospen beschließen ein paar Kinder mit Flöten den Untergang. Nun steigt zwischen diesen eine Mohnblume hinauf, und wie sich unten alles von den Seiten nach der Mitte hinein gesenkt hat, so steigt hier der Mohn in großem Bogen hinauf. Das Licht wird hier wie das Grün von den Mohnblättern ganz kalt, und zwei Kinder, die auf Bogen sitzen, spielen auf dem Waldhorn. Von höher herab senken sich Mohnköpfe, auf welchen zwei Kinder einschlafen; eine große verschleierte Gestalt schwebt von der Mitte empor, über ihr der Mond." Die abstrakte Umständlichkeit dieser Beschreibung steht in romantischem Gegensatz zur Farbigkeit der Phantasie, aus der die „Tageszeiten" hervorgegangen sind, und noch einmal in einem objektiven Gegensatz zur Anmut und Lieblichkeit der Linien und Formen.

Die Einteilung der Fläche läßt den Pflanzenarabesken alle Freiheit, sich auszubreiten.

Die Komposition spiegelt in der offenen Beweglichkeit der Genien, ihren unschuldig antikisierenden Stellungen und Gebärden, in der geheimen Musikalität der schwebenden, schwankenden Gewächse den dekorativen Illusionsstil der Oper des 18. Jahrhunderts wieder. Wer möchte nicht in der Gestalt der verschleierten Frau eine „Königin der Nacht" erkennen? Runge, der als romantischer Mensch zur tiefsinnigen Spekulation neigte, empfand als Künstler durchaus mit der Leichtigkeit der Aufklärungsklassizisten, und so hat sich auch besonders in den „Tageszeiten", erstmals der dekorative Optimismus des 18. mit dem Ausdruckspessimismus des 19. Jahrhunderts zu jener wohlklingenden Einheit verschmolzen, die fortan den Grundton der romantischen Bild-Erzählungen angeben sollte.

Als Runge 1810 starb, ohne seine „Tageszeiten" in farbiger Ausführung vollendet zu haben, konnte seine Wiedererweckung der Arabeske erst als ein Versuch gelten, der noch nicht die Sanktion des Geschichtlichen erhalten hatte, die unser Urteil darüber so günstig stimmt. Zunächst ging Neureuther auf Runges Weg weiter, indem er die Arabeske zu einem symbolischen oder erzählenden Ausdrucksmittel umbildete, das Figuren zu Gruppen, Gruppen zu Darstellungen und Zyklen sinngemäß verbinden und verketten sollte, und das jede Komposition noch um die Anmut eines festlichen Schmuckes bereichern sollte.

Die entscheidenden Werke Eugen Napoleon Neureuthers, mit denen er seine Mission in der deutschen Kunstgeschichte erfüllte, datieren, obwohl der Künstler erst 1806 geboren war, schon von den Jahren 1829 bis 1832. Mit 20 Jahren kam Neureuther zu Cornelius, der sein Talent sofort entdeckte, und erhielt die für sein Alter sehr ehrenvolle Aufgabe, die Ornamentik im Trojasaal der Glyptothek zu malen, durch die er das Trockene des Systems sinnreich zu beleben verstand. Neureuther war in allen persönlichen und künstlerischen Anlagen der Antipode von Cornelius, vor allem in seinem Verhältnis zur Natur, die er unermüdlich studierte und abzeichnete, und doch wurde er gerade von Cornelius auf die Bahn gewiesen, die ihn seiner Bestimmung zuführen sollte. Als er nämlich seinem Lehrer ein Heft mit Randzeichnungen zu heimatlichen Dialektpoesien („Schnadahüpfln") vorlegte, verwies ihn der auf die Gedichte Goethes, die ein würdigerer Stoff für eine so originale Begabung wären. Neureuther hörte auf den Rat. Im Jahre 1829 konnten seine „Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen", drei Jahre später die „Randzeichnungen zu den deutschen Klassikern" erscheinen. Beide Werke hatte auf Empfehlung Goethes Cotta in Verlag genommen, und der Erfolg war so, daß er den Künstler 1830 mit dem Auftrag nach Paris schickte, an Ort und Stelle Bilderbogen zu den Ereignissen der Julirevolution zu zeichnen, die dann auch als Radierungen in Deutschland Verbreitung fanden. Mit diesen Werken als den einzigen ganz originalen errang sich Neureuther eine bedeutende Stellung in der Kunst seiner Zeit. Diese kam ihm aber mehr durch dieses einmalige Hervortreten mit den „Randzeichnungen", als durch ein dauerndes Fortwirken eines außerordentlichen Talentes zu.

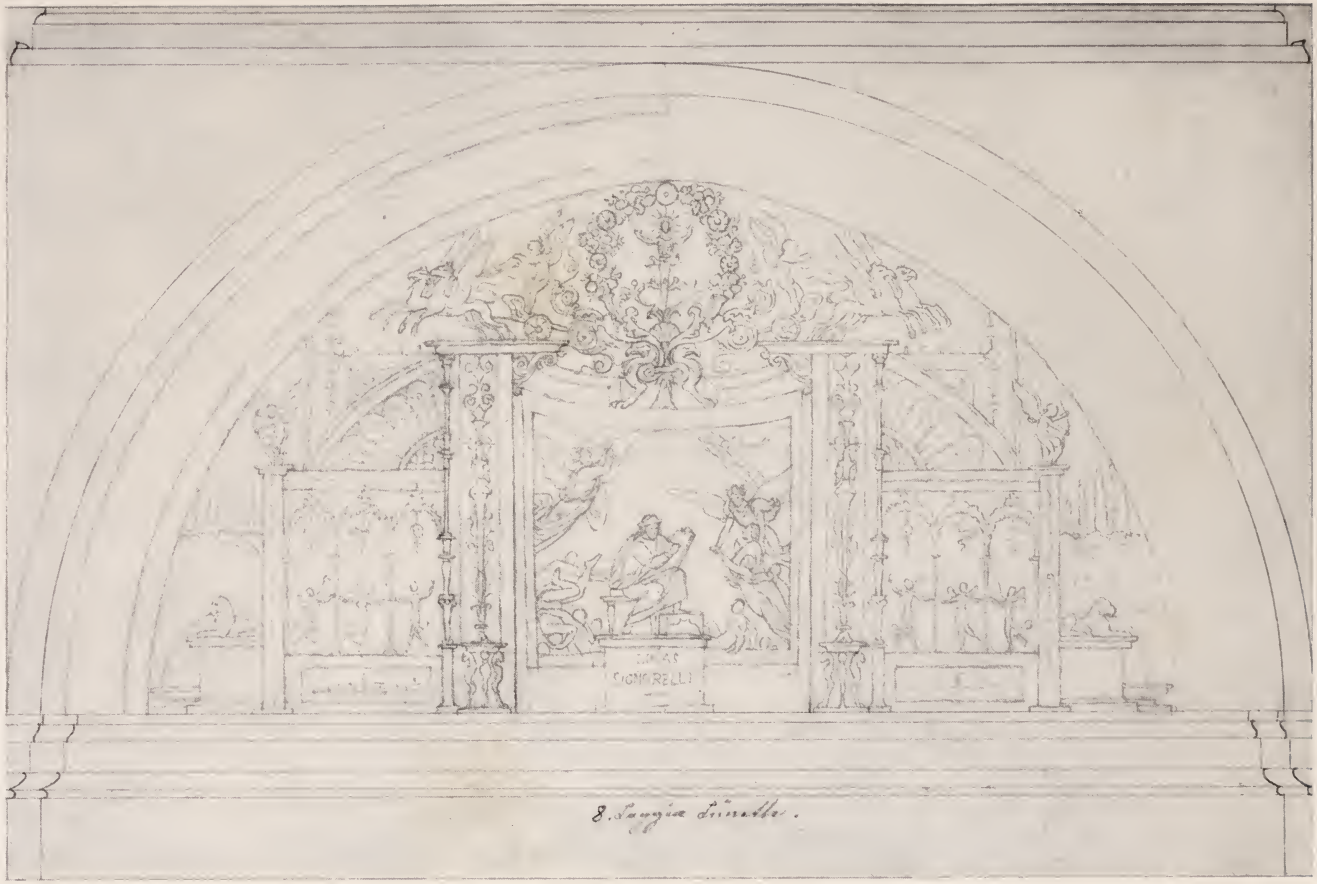


Abb. 28. Peter Cornelius: Entwurf der achten Lünette der Loggien in der Alten Pinakothek

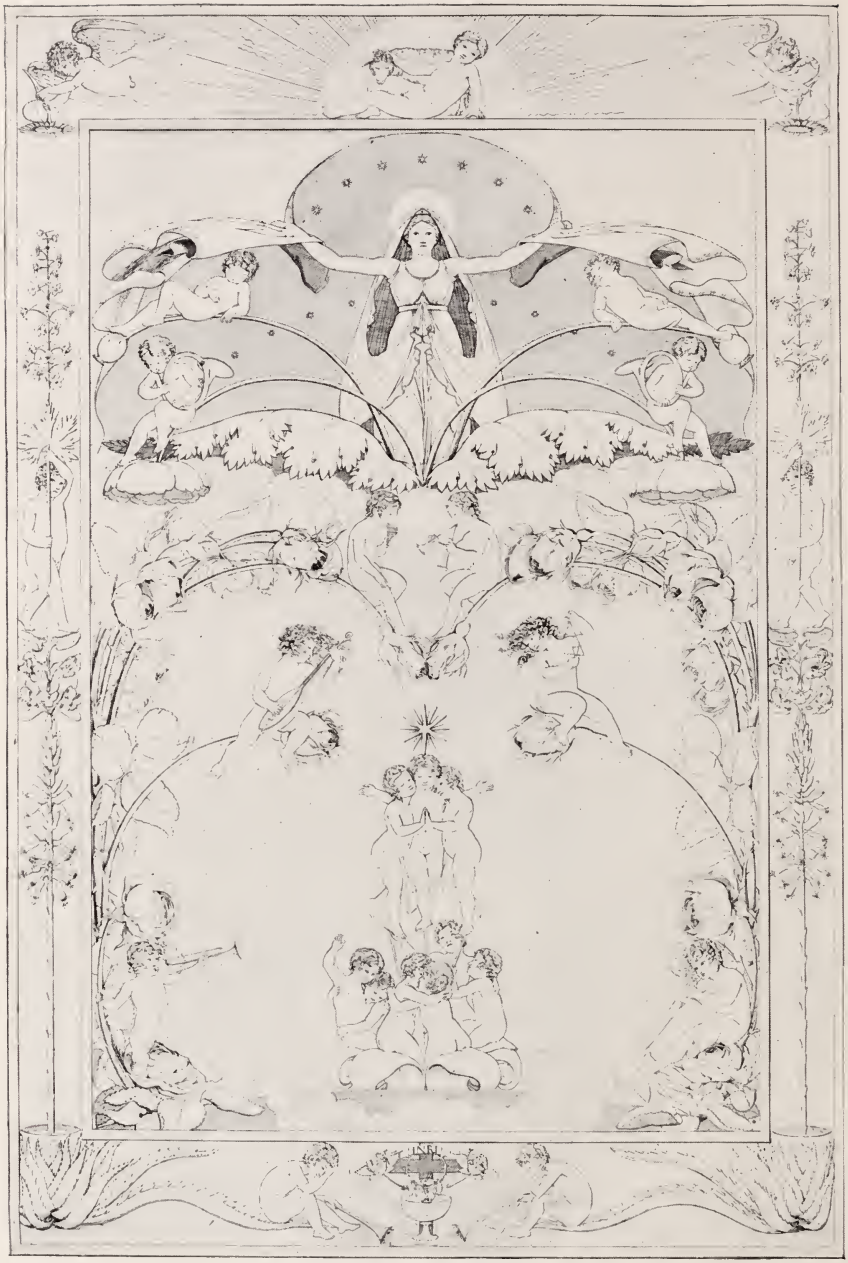


Abb. 29. Ph. Otto Runge — Der Abend

Goethe rezensierte die „Randzeichnungen" überraschend günstig und tat dem Künstler damit eine Ehre an, auf die Cornelius jahrelang vergebens gehofft hatte. „Wahrlich, es möchten nur wenige Künstler-Ereignisse unserer Zeit hinsichtlich auf Zweckmäßigkeit und Anmut des mannigfaltigen Bilderreichtums einen glücklichen Wettstreit mit den Randzeichnungen bestehen." Brieflich machte er Neureuther dann auf eine gewisse Unübersichtlichkeit der Ornamente aufmerksam („Das Bild tritt dem Auge des Beschauers nicht entgegen") und bedeutete ihm, daß „Entschiedenheit und Deutlichkeit" ein Vorzug eines jeden Kunstwerks sei. Goethe war achtzig Jahre alt, als ihm die Randzeichnungen zu Gesichte kamen. Wenn er sie ähnlich wie die Schwindschen Vignetten zu „Tausend und eine Nacht" aus der übrigen Kunst der Zeit durch ein so wohlwollendes Urteil hervorhob, so mögen die natürlich-bescheidene Melodik und Leichtflüssigkeit dieser Arabesken daran schuld sein, die vielleicht längst beruhigte Gesichtserinnerungen wieder wachriefen. Goethe, dessen Auge an Rokoko- und Chodowiecki-Illustrationen geschult war, und der zeitlebens mit einem gewissen Eifer französische Stiche gesammelt hatte, fühlte wohl aus den Linien Neureuthers viel stärker als wir die geheimen Nachwirkungen des geistreichen Dixhuitième.

Aus den Randzeichnungen zu den „Balladen und Romanzen" möge die Arabeske zum „Fischer" (Abb. 30) unser Urteil über Neureuther begründen. Die Randzeichnung, die das Gedicht von drei Seiten umfaßt, vereinigt eine obere, seitliche und untere Leiste zu einer Arabeske, deren Teile in den Übergängen nur wenig artikuliert sind. Die obere Leiste gibt die Illustration zu dem Inhalte des Gedichtes: der schöne Fischerjüngling sitzt am Ufer an einen Baum gelehnt und wird von der auftauchenden Wassernixe gelockt und verführt. Die untere Leiste entwickelt sich als eine prachtvolle Ähren- und Blumenranke, die aus einem dem Künstler recht eigenen Reichtum an Blütenmotiven gewunden ist. Aus drei Kelchen wachsen drei Gespielinnen der Verführerin zu einem musizierenden Trio zusammen. Die seitliche Leiste führt die obere in die untere Darstellung über, indem sie eine Wasserfläche mit schwimmenden Wasserrosen, Blättern und Schilf andeutet Die naturalistische Bereicherung dieser Wasserfläche erweckt die Täuschung, als ob die Szene oben über demselben Wasserspiegel vor sich gehe, unter dem die drei Nixen spielten, als ob, was auf der Bildseite ein Oben und Unten bedeutet, es auch inhaltlich wäre. Der streng ornamentale Charakter des Stils wird durch diese bildliche Illusion zerstört. Man mag in Dürers Gebetbuch des Kaisers Maximilian irgend eine Seite aufschlagen und sie mit unserem Beispiel vergleichen und wird erkennen, daß hier das Ornament immer als etwas in sich Geschlossenes behandelt ist, daß das Figürliche sich dem Ornament unter- oder doch einordnet, und daß die Leisten, untereinander oft durch feine Linien getrennt, die Struktur der Buchseite und des Textes betonen. Neureuthers Arabesken tragen oft diesen peinlichen Widerspruch in sich, daß Ornament und Illustration nicht stilistisch voneinander geschieden sind, daß das Bildliche sich ohne Rücksicht auf das Ornamentale entfaltet und bis zum Naturalistischen vorwagt, und daß die Ranken und

Gewinde dann wie ein schöner Schmuck obendrein die Bilder begleiten oder in sie sogar übergehen. Ornament und Bild stehen in keinem ganz klaren stilistischen Verhältnis zu einander. Auch das ist nur ein Symptom der romantischen Kunst, die nicht nur Formen, sondern auch Empfindungen eklektisch durcheinander mengt.

Die weitere Tätigkeit Neureuthers — der noch ein halbes Jahrhundert (bis 1882) lebte — bedeutete ein stärkeres Abbiegen von den Grundlinien der Entwicklung, die ein tiefer wurzelndes Stilgefühl dem romantischen Zeichner vorschrieb. Der Künstler entfernte sich von Goethes Ideal der „Entschiedenheit und Deutlichkeit" immer mehr und zeigte sich unfähig, das haltlose Hervorbrechen romantisch-phantastischer Einfälle zu zügeln und künstlerisch zu mäßigen. Hand in Hand mit der Vergröberung des literarischen Geschmacks, der dramatisch-wilde Stoffe wie Bürgers „Leonore" und „Pfarrertochter von Taubenhein" bevorzugte, ging die Vergröberung der kunstgewerblichen Erfindung, die sich in der wuchernden Überladenheit halb naturalistischer, halb gotisierender Motive und Ornamente äußerte. Dieser späte theatralische Neureuther ist in ähnlichem Sinne der Widerpart von Schwind, wie Kaulbach der Widerpart von Cornelius ist. Schwind besaß die gesunde Klarheit der Instinkte, das Werk des jungen Neureuther fortführen und die Arabeske mit der Erzählung in einer Weise vereinigen und versöhnen zu können, daß „die Bilder dem Beschauer entgegenkamen".

Die romantische Zeichnung neigte aus einer gewissen Sensibilität für das Dekorative zur Arabeske und pflegte sie aus künstlerischer Lust. Die romantische Phantasie bediente sich aber der Zeichnung als künstlerischen Ausdrucksmittels und faßte die Arabeske in dem erweiterten Sinne Neureuthers auf, daß sie Teile einer illustrativen Komposition zugleich organisch zusammenfassen und geistreich paraphrasieren sollte. Moritz Schwind gab dieser bildkünstlerischen Aufgabe der Arabeske in seiner „Symphonie" eine vorbildliche Lösung, indem er Bild und Ornament trennte und als zwei selbständige Elemente behandelte, die doch wieder ein musikalisch anmutiges Spiel miteinander trieben. Die „Bilder" der „Symphonie" (Abb. 31), einzelne Episoden der Handlung darstellend, sind in räumlich angenehmen und inhaltlich sinngemäßen Abmessungen übereinander angeordnet und von phantasieerfüllten Empireornamenten begleitet und umfaßt. Wenn Schwind gelegentlich diese Bild-Erzählung „Moderne Zeichnung" nannte, ohne diese Bezeichnung irgendwie begrifflich auszubauen und zu bestimmen, so könnte man doch diesen Namen auf eine ganze Gattung ähnlicher Erfindungen übertragen. Denn diese Art der Bilddarstellung war durchaus „modern", das heißt original romantisch, und blieb immer, auch wenn sie als Gemälde in Farben erschien, „Zeichnung", weil sie nur aus dem Geiste der romantischen Zeichnungskunst zu verstehen war.

Die „Symphonie" ist ein Lied ohne Worte, das jedermann auf seine Weise verstehen kann. Schwind hat sie so umschrieben (Brief an Schädel vom 24. November 1849): „Zur Probe eines der anmutigsten Werke Beethovens ‚Phantasie für Klavier, Orchester

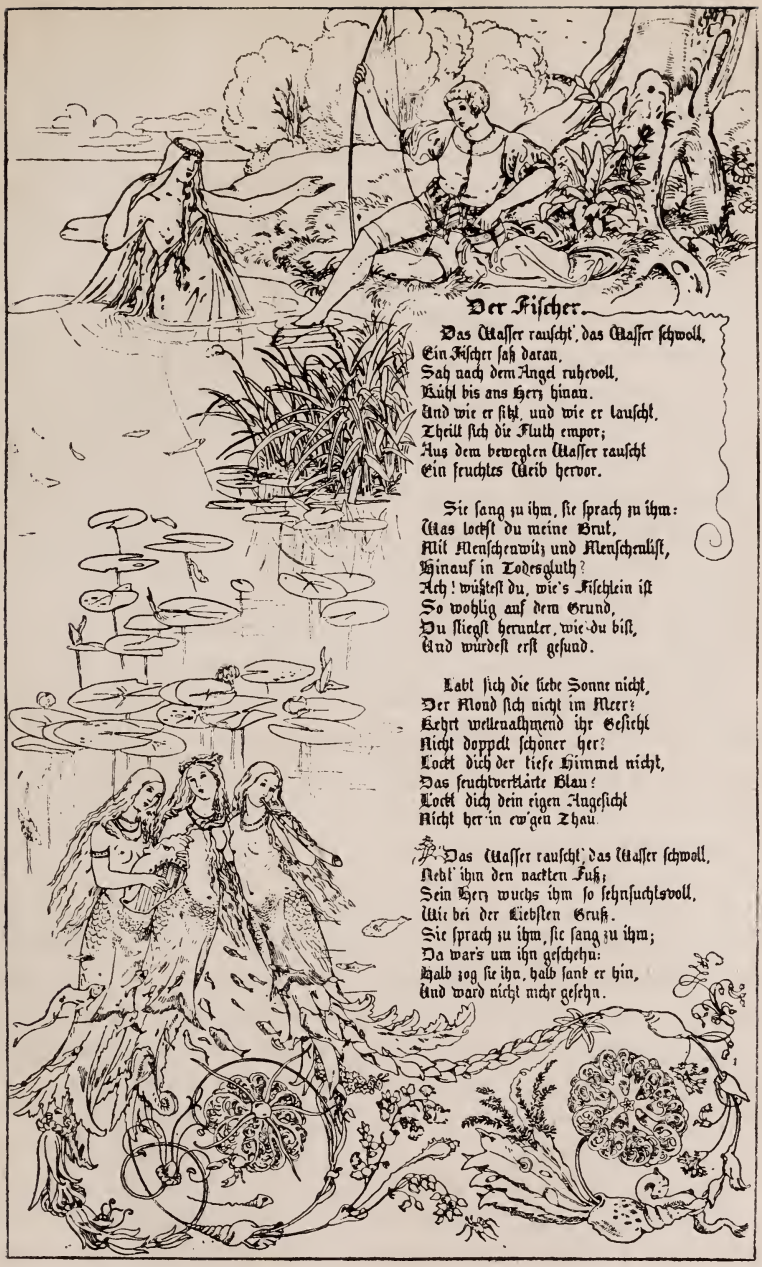


Abb. 30. Eugen N. Neureuther — Randzeichnung zu „Der Fischer"

und Chor' hat sich die bunte musikalische Welt eines Badeorts in dem zu festlicher Aufführung geschmückten Theatersaal versammelt. Die Sängerin eines kleinen Solos erweckt bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit eines jungen Mannes. Dieses Paares harmlose Liebesgeschichte entwickelt sich in drei weiteren Bildern, die im Charakter mit den drei weiteren Stücken eines Quartetts — Andante, Scherzo, Allegro — Schritt halten. Ein Begegnen ohne Annäherung — der Mutwille eines Balles, auf dem man seine Gefühle laut werden läßt, und ein heiterer Moment der Hochzeitsreise, als man das Schlößchen des beglückten Gatten zuerst erblickt. Im Einklang mit dem Chor des Beethovenschen Musikstückes, der ein Lobgesang auf die Freuden des Naturgenusses ist, sind in der Umfassung dieser Bilder Wald und Luft, letztere durch die vier Winde vorgestellt, sowie in den verbindenden Arabesken die Tageszeiten, die Erfrischung des Reisens, der Heilquelle u. s. w. angebracht." Die organische Selbständigkeit der „Bilder" innerhalb des Ganzen ist soweit durchgeführt, daß die Einzeldarstellungen „das Konzert", „die Begegnung im Walde", „die Hochzeitsreise" auch herausgelöst für sich bestehen und verstanden werden könnten. Durch diese Anschaulichkeit im einzelnen gewinnt die Komposition die beruhigende Übersichtlichkeit, die Goethe von Neureuther forderte. Erblickt man das Gemälde aus der Entfernung, so wird man von ihm wie von einem köstlichen Schmuckwerk angezogen, tritt man näher hinzu, dann teilt sich die Symphonie in ihre Sätze, und steht man endlich dicht davor, so wird man noch von einer bunten Fülle lustiger, ornamentaler Koloraturen angeregt und ergötzt. Die Sätze der Symphonie, die „Bilder" im Bilde, sind untereinander ungleich an Form und Gewicht. Das Bild der bürgerlichen Musikgesellschaft, die Beethovens „Phantasie" aufführt, gibt in seiner breiten Behaglichkeit das Fundament nicht nur der daraus aufkeimenden Handlung, sondern auch des Gemäldes selbst, dessen Sockel es architektonisch bildet. Über seiner handfesteren Wirklichkeit steigen die kleineren Phantasien des Liebesidylls so leicht empor wie eine Lerche. Über die „Begegnung im Walde" und die „Erklärung auf dem Balle" führt die Novelle zum Schlusse hin, der bei Liebesgeschichten immer mit Spannung erwartet wird. „Wie es ausgeht", wollen schon die Kinder beim Märchen wissen. Das glückliche Paar kehrt von der Hochzeitsreise zurück, und die junge Frau begrüßt im Wagen aufstehend die Heimat des Mannes. Leicht rollt die Kalesche durch die Landschaft, an den wandernden Gesellen vorbei, die die lockende Weite suchen, während das Ehepaar aus den Träumereien der ersten Liebeswochen nun zu bürgerlichen Sitten und Gewohnheiten heimkehrt. Ebenso wohlklingend, wie die Novelle mit diesem Ausgang, schließt das Bild der Symphonie mit dem runden Bogen ab. Wo die Ornamentik, die die Musik Beethovens natursymbolisch ausdeutet, in die Erzählung eingreift, tritt ein Wechsel des Kompositionsschemas vom Horizontalen zum Vertikalen ein, indem die Rotunden der Tageszeiten, die später für Graf Schack noch einmal gemalt wurden, und die allegorischen Szenen aus dem Badeleben auf Vertikalstreifen gezeichnet sind. Dieses System der teppichartigen

Abb. 31. Moritz Schwind — Die Symphonie (vgl. Abb. 32—34)

Abb. 32. Moritz Schwind — Die Symphonie: Die Begegnung

Abb. 33. Moritz Schwind

Die Symphonie: Konzert

Abb. 34. Moritz Schwind

Die Symphonie: Hochzeitsreise

Musterung des Bildes könnte auch nüchtern und trocken durchgeführt sein; von Schwind wird es durch die liebenswürdige Idee der Novelle und die treue, aber doch von einer kecken Anmut angeregte Erzählung zu einem der schönsten Kunstwerke des 19. Jahrhunderts verlebendigt. Die Ornamentik des klassizistischen Architekturbogens, der das Gemälde einfaßt, ist von der wunderlichsten und widerspruchvollsten Art. In den Feldern der Pilaster wachsen dornige Baumstämmchen naturalistisch empor, und alle deutschen Vögel haben sich hier versammelt. Nur eine Natur von dem starken Stilgefühl Schwinds konnte es wagen, antike und moderne, italienische und deutsche Worte zu einem phantastischen Satze zu verwenden.

Die „Symphonie" ist eine romantische Novelle in Bildern erzählt, und ihr Stil hat die größte innere Verwandtschaft mit dem Stil der Romane und Erzählungen der Tieck, Arnim, Hoffmann, Eichendorff und Mörike. Im Roman verschlingen sich die Wege der Handlung ebenso reizvoll phantastisch wie in der Arabeske: bald münden sie in breite Schilderungen von Zuständen und Stimmungen, bald verästeln sie sich in die Wirrnisse entfernter Schicksale, um dann durch geschickte Wendungen plötzlich vor dem Ziele zu stehen. Wenn manche Romane wie „Godwi" und die „Gräfin Dolores" an einer gewissen Zuchtlosigkeit der dichterischen Phantasie leiden und sich kapriziösen Einfällen, ironischen Verwicklungen ohne Wahl überlassen, so bewahrt die Bild-Erzählung der romantischen Zeichner vor dieser Gefahr die antik-italienische Schulung, aus der heraus sie sich entwickelt hat. Der Fall ist für das ganze Verhältnis der deutschen zur italienischen Kunst von hohem stilgeschichtlichen Interesse. Wissenswert und bedeutungsvoll ist nicht, daß die romantischen Künstler an den Italienern des Quattrocento Geschmack fanden und sie nachahmten, sondern daß der Erfolg des Nachahmens für ihre spätere Tätigkeit unbedingt zweckmäßig war und sie erst instandsetzte, in Bildern zu erzählen, indem ihnen im Verkehr mit den südlichen Vorbildern die Empfindung für Einteilung und Anschaulichkeit langsam in Fleisch und Blut überging. Schwind und Richter hätten, wenn sie nicht durch die akademische Schulung hindurchgegangen wären, nicht diese breite, volkstümliche Wirksamkeit und Allgemeinverständlichkeit erlangen können, die ihrer Kunst erst die kulturelle Bedeutung gibt.

Das grundlegende Gesetz der romantischen Bild-Erzählung, daß eine Handlung in einer Reihe von Einzelepisoden dargestellt wird, die ein Ornament schmückend, ordnend, ergänzend verbindet, ist der Reflex der romantischen Lust am Epischen, Aktiven, Geheimnisvollen auf die bildende Kunst. Die „Symphonie" war das Korrelat eines tiefwurzelnden Schaubedürfnisses der Zeit. Der Romantiker sieht die Welt mit der naiven Lust des Kindes an, das sich am Bilderbuche erfreut, und will wiederum ein gemaltes Bild ansehen, wie er die Welt ansieht: als ein Gleichnis. Das gemeinsame Urbild des Romans und der Bild-Erzählung ist vielleicht der musikalische Bau einer Sonate, eines Quartetts oder einer Symphonie, dieses schönsten Beispiels eines künstlerischen Organismus überhaupt. Die

Musik ist das reinste Gleichnis aller Welterfahrung und des gesamten Lebens. Die romantische Phantasie ist überall dafür tätig, für die ethischen Erlebnisse der romantischen Seele einen symbolischen Ausdruck zu finden und das Wirkliche (das subjektiv Wahre) in einem Bilde (einer Illusion) zu spiegeln. Was die Seele an Freud und Leid, im Schmerz und Zorn erlebt, das hüllt die Phantasie in ein schonendes Gleichnis. Hier zeigt sich der schärfste Gegensatz zwischen der Gesinnung der Romantik und der Gesinnung des wissenschaftlichen Materialismus der nachfolgenden Zeit. Nichts wäre für den Romantiker unbegreiflicher und widerlicher gewesen als die Roheit, die alle Schleier zerreißt und alle Illusionen zerstört.

Die ursprünglichsten und stärksten Gleichnisformeln der romantischen Phantasie sind das Märchen und die Oper. Beide sind so wirklichkeitsfeind, illusionistisch und romantisch wie möglich. Märchen und Oper kleiden das Wissen vom Leben und seinen Heimlichkeiten in die ewigwahren Gleichnisse Liebe, Haß, Frühling und Tod. Ihr Wesen beruht auf der Verleugnung der Kausalität und auf der Lust am Unwahrscheinlichen. Wie kommen die Schauspieler in der Oper dazu, zu singen statt zu reden? Das tun doch sonst wohl nur die Engel im Himmel. Und warum glauben wir ihrem Gesang und stoßen uns nicht an dieser Unwahrscheinlichkeit? Weil die Oper uns durch die Stimmung der Musik in eine Welt entrückt, wo alles möglich ist, weil sie eine künstlerische Illusion darstellt und darstellen muß. Denn die realistische Oper ist eine frivole Stillosigkeit, die mit dem Begriff der Oper nichts mehr zu tun hat. Personal und Ausstattung sind in der Oper und im Märchen dieselben: der König regiert; der Prinz liebt die Prinzessin, und die böse Fee oder die Kammerzofe intrigieren. Nie erfährt man über die individuellen menschlichen Eigenschaften der Helden etwas Näheres, denn sie sind ganz konventionell und ganz unpsychologisch. Wer könnte, oder wer wollte den persönlichen Charakter Dornröschens oder Paminas analysieren? Und doch verkörpern sie ein volles, reiches Maß Erfahrung und Leben. Es gibt nichts, was ein Menschenherz erschüttern und erfreuen könnte, und was in einem Märchen oder einer Oper nicht schon einen Ausdruck gefunden hätte. Oper und Märchen wurden das Vorbild der romantischen Bild-Erzählung. Die unerbittliche Voraussetzung zum Verständnis dieser Gattungen Oper, Märchen und Bild-Erzählung ist die Ausschaltung des Bewußtseins beim Zuschauer. Man muß sich andächtig hinsetzen, vergessen, wer man ist, und einfach zuhören: es war einmal. Wenn dieser Stil des Erzählens in der Generation Schwind, Rethel, Richter zu seiner Vollkommenheit ausreift, so war das die Frucht aus dem Samen Runges. Ohne diesen romantischen Trieb, vom einzelnen Bilde fortzustreben und in Reihen sich zu bewegen, wäre auch die Kunst der Nazarener nicht zu denken: nur daß sie an Wänden im monumentalen Ausdrucksstil erzählen und plaudern wollten. Der Camposanto in Pisa, wo mehrere Künstlergenerationen auf einer einheitlichen, architektonischen Grundlage eine lange Folge von „Geschichten" al fresco erzählt hatten, war wie für Zeichnung, Komposition und Auffassung

auch für den Stil des Erzählens ihr Vorbild. Den volkstümlichen Meistern schwebte als Vorbild wohl eher das illustrierte Holzschnittbuch des 15. und 16. Jahrhunderts vor, dessen Stil am nachdrücklichsten darauf hinwies, wie ein Text durch ein Bild vollwertig zu ersetzen wäre.

Die Frage nach den inneren Beziehungen von Text und Bild oder von historischem, literarischem Stoff und künstlerischer Darstellung, die hier bei der Untersuchung der Stileigentümlichkeiten der romantischen Erzählungskunst nur berührt werden kann, müßte zu tiefgründigen Exkursen führen, wenn sie nur einigermaßen grundsätzlich und umfassend beantwortet werden sollte. Denn was man bei der naiven Betrachtung eines Kunstwerkes als eine Selbstverständlichkeit hinnimmt, daß eine dreidimensionale Wirklichkeit in ein zweidimensionales Bild übersetzt und darin zu lesbarer Anschaulichkeit gebracht wird, ist doch das unerklärliche, aber bei jedem Bilde sich neu ereignende Wunder der bildenden Kunst schlechthin. Für das ganze umfangreiche Gebiet der Historienmalerei, zu der sich die romantische Bild-Erzählung etwa wie eine Novelle zu einem vielgesangigen Epos verhalten mag, besteht dieses Wunder darin, daß Ereignisse des Mythos oder der Geschichte, die oft Jahrhunderte zurückliegen, von der Malerei wiedererweckt und zu einem die Menschheit mit ursprünglicher Kraft erschütternden Eindruck verlebendigt werden können. Der Beschauer wird von solchen Bildern oft tiefer ergriffen als von Ereignissen, die sich in seiner Zeit und seiner Nähe abspielen. Der Künstler wird sich für dieses Problem, das er nach den impulsiven Eingebungen seiner Phantasie im Kunstwerk praktisch löst, weniger interessieren als der Kenner und Philosoph. Schelling behandelt es in seinen „Gedanken über Malerei", wo er folgende glückliche Formulierung dafür findet: „Durch welche in der Kunst selbst liegenden Mittel ist es möglich, einen Gegenstand malerisch so darzustellen, daß er als dieser erkannt werde?" Aus dem richtigen Verständnis für die künstlerische Bedeutsamkeit dieser Frage, die das Zentralproblem der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in sich schließt, erwächst erst die Möglichkeit, in alle Eigenarten der romantischen Erzählungskunst einzudringen. Vor jedem Bilde Rethels, Schwinds oder Genellis muß die Frage nach den in der Kunst selbst liegenden Mitteln der Darstellung neu gestellt werden, und das Fragen durch das Gefühl ist dabei wichtiger als die Antwort durch den Verstand, die der Philosoph darauf — doch immer nur logisch — zu geben vermag. „Das Gemälde," sagt Schelling, „hat nur die inneren Forderungen zu erfüllen, wahr, schön, ausdrucksvoll und allgemein bedeutend zu sein, so daß es des zufälligen Reizes, selbst von der Kenntnis der besonderen empirischen Begebenheit, die es vorstellt, allenfalls entbehren kann." Die Kunstbetrachtung hat von der dogmatischen Ästhetik keinen Gewinn, denn sie muß ihrem Wesen nach induktiv sein. Die Frage nach den inneren Beziehungen zwischen Stoff und Bild-Vorstellung ist für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts deshalb so wichtig, weil diese sich auf keine feststehende ikonographische Überlieferung mehr stützen konnte oder stützen wollte und die Phantasiearbeit des Künstlers

nicht erst bei der persönlichen Behandlung eines Bildschemas, sondern schon bei der Erfindung eines Bildschemas begann. Die romantische Bild-Erzählung muß besonders unter dem Gesichtspunkt der Frage nach den in der Kunst liegenden Mitteln betrachtet werden, weil sich in jedem Falle der Bildwert einer Erzählung nur aus der Eigenart der künstlerischen Phantasietätigkeit geistig erfassen läßt.

Die romantische Bild-Erzählung ist ein kleines, freilich sehr merkwürdiges Sondergebiet der Historienmalerei. Ihrer Tendenz und ihrem Stil nach ist sie volkstümlich wie die Kunst des 15. Jahrhunderts, dabei steht sie aber vor ganz anderen Tatsachen der menschlichen und literarischen Kultur. Obwohl sie mit einem Publikum rechnen muß, das durch die Schrift für eine unbefangene Verständigung durch Bilder schon verdorben ist, wendet sie sich ihrer Idee nach an ein Publikum, das aus Unkenntnis der Schrift auf eine Bildersprache angewiesen ist, und setzt sich damit aus bewußter Illusion zur Bildung ihrer Zeit in einen an sich höchst romantischen Widerspruch. Da der romantische Künstler diesen Widerspruch durch die tiefe seelische Kraft seiner Naivität aufzuheben vermochte, wurde seine Kunst zur Kunst des bürgerlichen Volkstums, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine breite, gesunde, kernige Schicht der deutschen Nationalgesellschaft bildete.

Wenn Cornelius in Rom, München oder Berlin seine Zyklen biblischer oder mythologischer Geschichten zu entwerfen unternahm, war er sich jedesmal bewußt, daß der Grad ihrer Verständlichkeit von der Einheit der Komposition abhänge, und daß die Handlung sich auf einer inneren Linie abwickeln müsse. Die ganze Folge war so anzulegen, daß jedes ihrer Glieder sich aus dem Zusammenhang heraus selbst erklärte und jedes Bild durch das vorhergehende und nachfolgende sich bestimmte. Das Wort des Dichters ins Bild zu übersetzen, war das allgemeine Ziel: künstlerisch und praktisch konnte es aber nie vollkommen erreicht werden. Ein gewisses Maß von literarischen Kenntnissen mußte der Künstler immer voraussetzen dürfen. Die Epen der italienischen Dichter Dante, Ariost, Tasso, die heute wenig gelesen werden, gehörten damals zum breiten Bildungsbesitz. Der Künstler behandelte in seiner Bild-Erzählung nur solche Stoffe, die den Gefühlsinteressen der Zeit von vornherein nahe lagen, und auf die das romantische Verständnis latent vorbereitet war. Nicht der einzelne Künstler, sondern die geistige Neigung der Zeit wählte den Stoff. Ähnlich war auch die Form des Erzählens nicht von einem Einzelnen plötzlich gefunden worden, sondern Generationen hatten daran gearbeitet, die Ausdrucksmittel der Zeichnung dem einen Zweck anzupassen und die Dynamik der Komposition zu steigern und zu verfeinern. Was der Künstler von seiner Umgebung übernommen hatte, gab er in persönlicher Prägung wieder weiter, bis als Endresultat dieser künstlerischen Wechselwirkungen der Erzählungsstil der volkstümlichen Meister herausgebildet wurde. Wenn Ludwig Richter schließlich den ganzen Kreis der Tages- und Jahreszeiten-Erlebnisse des deutschen Kleinbürgertums bildlich aufschreiben konnte, dankte er es der Einfachheit und epischen Allgemeingültigkeit des Stils. Ebenso erzählte Schwind seine Märchen mit derselben poetischen

Feinfühligkeit und Stimmung wie der Dichter. Schwierigkeiten, an denen der Künstler sein individuelles Können erproben konnte, gab es dennoch genug. Besonders ist die Klage der Künstler über die Unzulänglichkeit des deutschen Modells allgemein, dem es an der Gabe fehlte, sich durch die Gebärde gefällig verständlich zu machen, die dem italienischen Modell so sehr eignete. Durch Anleihen bei der italienischen Kunst oder bei der Bühne suchten die Romantiker die Eckigkeiten und Härten der heimischen Volkstypen zu überwinden und in ihren Bildern auch dem unscheinbarsten Statisten eine sprechende, einnehmende Figur zu geben.

Seit den Anfängen von Holzschnitt und Kupferstich gehörten die „Folge" und der „Zyklus" zu den gefestigten Formen der graphischen Kunstübung. Jedes Jahrhundert kannte seine berühmten Beispiele. Hier sei nur an Dürers „Passionen" und „Marienleben", an Callots „Misères de la guerre" oder William Hogarths „Heirat nach der Mode" u. a. erinnert. Die frühen Klassizisten Carstens und Flaxman schlossen sich der Tradition mit umfangreichen Zyklen zu antiken und italienischen Dichtungen an, durch die sie der Ausbildung des romantischen Erzählungsstiles sehr weit vorarbeiteten. Der „Faust" und die „Nibelungen" von Cornelius waren auch „Zyklen", obwohl sich in ihnen das einzelne Bild bedeutender aus dem Fluß der Erzählung heraushob, als es später bei Rethel oder Führich der Fall wurde. Overbeck hatte eine reich ornamentierte Folge von Holzschnitten herausgegeben, die die „Sieben Sakramente" behandelte. Das berühmteste und vielleicht verbreitetste, sicher umfangreichste Beispiel nazarenischer Bild-Erzählung wird aber wohl die „Bibel in Bildern" von Julius Schnorr von Carolsfeld sein, die neben den Fresken der Nibelungensäle in München das eigentliche Repräsentationsstück der Kunst Schnorrs bildet. Es handelte sich um ein Lebenswerk, dessen erste Anfänge auf das Jahr 1817 zurückgingen. Bis 1825 hatte Schnorr mehrere Federzeichnungen mit Entwürfen in ein Buch geklebt. Die Gelegenheitsarbeiten verdichteten sich aber erst viel später zu der Bibelillustration im Großen. Die Idee dazu tauchte Ende der 1840er Jahre auf, und seit 1851, wo ein Vertrag mit dem Verleger Wigand zustande kam, wurde die Arbeit planmäßig betrieben. Zehn Jahre später (1861) konnte das Werk in acht Bänden veröffentlicht werden.

Es ist hier keine Veranlassung, ein Gesamturteil über ein Unternehmen abzugeben, dessen Geschmacks- und Empfindungsrichtung vielleicht dadurch am treffendsten charakterisiert wird, daß es im präraffaelitischen England den größten Erfolg erlebte. Es genügt, an ein paar Entwürfen Schnorrs von den Haupteigenschaften des zyklischen Erzählungsstiles vorbereitend Kenntnis zu nehmen. „Die Verheißung an Abraham, daß er ein Vater vieler Völker werden soll" (Abb. 35), vermag die rückläufigen Beziehungen Schnorrs zur italienischen Historienmalerei, zu Raffael und Michelangelo darzulegen und zeigt zugleich an, wie der monumentale Ausdrucksstil mit dem Erzählungsstil zu verschmelzen war. Das Erzählerisch-Wirksame, wie Abraham sich vor Gott klein macht

Abb. 35. Julius Schnorr von Carolsfeld — Abrahams Verheißung

und seinen Blick demütig zum Himmel erhebt, ist zugleich durch die Silhouette, die den Himmel überschneidet, das Dekorativ-Wirksame des Bildes. Interessanter ist das Erzählungsmotiv bei dem „sterbenden Eli" gefaßt (Abb. 36). Die Federzeichnung ist stärker und charakteristischer als der Holzschnitt, der die Komposition verweichlicht. „Eli fiel vom Stuhl am Tor und brach seinen Hals entzwei und starb." Wie hatte er vorher auf dem Stuhl gesessen? Ist er rücklings oder seitwärts gefallen? Wie kommen die Beine auf den Sessel zu liegen? Man kann die Fragen nicht eindeutig beantworten, aber wie das Bild gegeben ist, erkennt man sofort, daß der Alte vom Stuhl gefallen ist, mehr noch, man erlebt die Schwere des Falls gefühlsmäßig mit. Durch die Verletzung der äußeren Logik (die Beine können tatsächlich nicht auf dem Sitz liegen) gewinnt die innere Wahrheit der Darstellung. Die Nebenfiguren, der unter dem Vorhang zur Rechten erscheinende Diener und der Unglücksbote zur Linken, sind mit Eli zu einer dekorativen

Abb. 36. Julius Schnorr von Carolsfeld — Eli stirbt vor Schrecken

Gruppe vereinigt. Die Komposition ist in Auffassung und Ton im übrigen der theatralischen Szene aus dem Nibelungenlied „Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds" (Abb. 21) sehr verwandt.

Die romantische Bild-Erzählung entwickelte sich in doppeltem Sinne aus der Arabeske. Einmal indem die Bilder durch Ornamente verbunden, gerahmt, umwunden wurden, wie in Schwinds „Symphonie", dann übertragenermaßen, indem die Erzählung sich im Rhythmus eines Ornamentes bewegte und, wie von einer geheimen Arabeske geleitet, fortentwickelte. Auch ohne allen tatsächlichen Schmuck konnte die romantische Bild-Erzählung das Wesen einer „Arabeske" symbolisieren. Die Ornamente konnten sich zu Figuren verdichten, Gestalt und inhaltliche Bedeutung annehmen und umgekehrt die Komposition doch wiederum nichts als eine die Fläche belebende Arabeske bedeuten. Zu dieser freien Form erhob sich die zyklische Erzählung in der Kunst Bonaventura Genellis.

Genelli ist menschlich und künstlerisch eine der originellsten und achtungswürdigsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Der kunstgeschichtlichen Betrachtung etwas fremd geblieben, weil in der Eigenart schwer zu erfassen, verkörpert er doch in der Vereinigung hoher geistiger und künstlerischer Eigenschaften den Typus eines Künstlers, wie ihn Schiller in seinen philosophischen Gedichten aufgestellt hat. Eine Persönlichkeit, die durch eine reine, milde Gesinnung einnimmt und durch Offenheit, Gerechtigkeit, Ehrlichkeit bezwingt; ein Charakter, der sich in Not und Armut bewährt, der dem vorgesetzten Ideale mit naiver, gesunder Treue anhängt und nie zur geringsten Nachgiebigkeit sich bereit findet. Dieser stolze Mann war der Träger einer geheimen kunsthistorischen Sendung, denn es war ihm auferlegt, die Tradition eines klassischen Kunstbewußtseins und einer unbefleckten Zeichnung zu einer Zeit zu hüten und im Stillen zu pflegen, wo die öffentliche Welt in Düsseldorf und München von den koloristischen Exzessen der Belgier berauscht war. Dadurch wurde jene für die deutsche Kunstgeschichte so schicksalsvolle Linie der Entwicklung von Carstens, Schinkel zu Feuerbach, Marées, Hildebrand in einem kritischen Momente vor einem Riß bewahrt. Genelli war das Bindeglied zwischen dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts und Feuerbach. Feuerbach lernte Genelli, den Freund seines Lehrers Rahl, in München (Winter 1848/49) kennen und blieb mit ihm auch später in Verbindung. (Vgl. Briefe Feuerbachs. Herausgegeben von Uhde-Bernays I 186. 219. II 6.) Die beiden Künstler stimmen in ihren künstlerischen Bekenntnissen und menschlichen Schicksalen merkwürdig überein; Sprossen eines von Geist und Kultur erfüllten Milieus, erbten sie von ihren Erziehern eine apollinisch abgestimmte Weltanschauung, die sie zu aller Wirklichkeit und Tagesmode in Gegensatz setzte. Phantasie und Blut loderten von dem farbigen Feuer des Südens, aber der heiße Strom kühlte sich in der keuschen Abstraktheit der nordischen Bildung. Das Südliche erschien bei Feuerbach als Renaissance, bei Genelli als Antike; Sinn und Gehalt blieben sich gleich. Der Stil Genellis ist noch akademisch gebunden; die Grenzen seines Könnens und seiner Interessen sind sichtbar; die leicht manierierte Wiederholung gewisser Körpermotive kann auf die Dauer verstimmen. Trotzdem besitzt seine Zeichnung eine geradezu bezaubernde Melodik der strömenden, flutenden Linien und löst jede Fläche in spielerische Dekorationen von elegischen Tönen auf. Genelli war Romantiker und Klassizist, Dichter und Formalist, Bacchant und Akademiker in einem und stellt die eigenartigste Verbindung der Gesinnungen des 18. und 19. Jahrhunderts dar.

Bonaventura Genelli gehörte einer italienischen, aber schon in zweiter Generation in Berlin ansässigen Künstlerfamilie an. Hier wurde er im Todesjahr Asmus Carstens' 1798 geboren. Sein Großvater war als Maler und Seidensticker unter Friedrich dem Großen in Preußen eingewandert, als dort, veranlaßt durch die wirtschaftliche Umsicht des Königs, Versuche gemacht wurden, den Seidenbau einzuführen. Sein Vater war der weniger bedeutende Landschafter Janus, sein Onkel der regsame, hochgebildete Architekt

und Schriftsteller Heinrich Genelli. Die Familie war mit der neuen Heimat stark verwurzelt, und man wüßte nicht zu sagen, ob der stolze Unabhängigkeitssinn und die charakterfeste Tüchtigkeit der Genelli mehr preußisch oder mehr römisch wäre. Während des Krieges von 1806 lebte die Mutter Bonaventuras mit ihren drei Söhnen auf dem Lande, auf dem Edelhofe der Familie von Schierstedt in Reichenwalde. Die ländliche Freiheit und Einsamkeit, die natürliche Lebensführung, der Umgang mit der klugen, wohlwollenden Frau von Finkenstein, die zum Kreise gehörte, beeinflußten den jungen Künstler ebenso entscheidend wie später das starkgeistige Milieu der Hauptstadt, in das er von seinem Onkel Heinrich, dem Freunde Schinkels, eingeführt wurde. Als er 1822 nach Rom kam, war er als Künstler zwar noch unfertig und ungereift, als Mensch aber schon durchaus von bewußter Absicht und klarem Willen. Er schloß sich nicht etwa seinen Altersgenossen, den Lukasbrüdern und frommen Jünglingen an, sondern jener Gruppe von Originalgenies und Eigenbrödlern, den Koch, Reinhart, Maler Müller, deren Jugenderlebnisse in die erregten Zeiten des Werther und des Sturm und Drang fielen. Als der rustikal geartete Joseph Anton Koch sich anschickte, seinen Zorn gegen die sieben Todsünden des Kunstbetriebs, gegen Kennerschaft und Kunstschreiberei, Akademie- und Galerieweſen in eine „Rumfordsche Suppe" (Moderne Kunstchronik oder die Rumfordsche Suppe, gekocht und geschrieben von J. A. Koch) einzurühren, da wurde Genelli sein literarischer Mitarbeiter und Gesinnungsgenosse. Damit stellte er sich vom ersten Anfang seiner künstlerischen Laufbahn auf die Seite der Opposition, und sein Leben war fortan Kampf gegen Zeit, Mode und Tagesgeschmack. Dabei war Genelli weit entfernt davon, sich etwa aus eigensinnigem Trotz oder aus Hochmut in einen Gegensatz zur Umgebung zu setzen, um sich darin in Verbitterung zermürben zu können, sondern es war der natürliche Ausdruck seiner Persönlichkeit und Weltanschauung, wenn er seinen eigenen Weg einschlug, und er zog aus sich selbst die Kraft, die ihn frei und unbefangen so handeln ließ, wie er mußte. Er blieb unter den Künstlern einsam, weil er sich auf keines ihrer Schlagworte verpflichtete. In München fand er darum seine Freunde nicht unter den Malern, sondern unter den Dichtern, die seine Liebe zur antiken Illusion teilten; er stand Geibel und Heyse nahe. Neben Carstens' zarter Erscheinung erblüht sein Bild in starker Sinnlichkeit und Lebendigkeit, neben der Farbe und der Materialität seiner Zeitgenossen erbleicht es zu kontemplativer Abstraktion. Trotz seiner Eigenart und Fremdheit wurde Genelli indes von Cornelius und Schwind in gleichem Maße geschätzt und geachtet.

Rom war dem Künstler gleichbedeutend mit Leben. Und doch mußte er es nach acht Jahren verlassen. Im Jahre 1830 rief ihn ein Auftrag des Verlegers Härtel nach Leipzig, wo er in dessen „Römischem Haus" einen Speisesaal ausmalen sollte. Dieses Unternehmen führte aber zu einem Mißerfolg, indem Genellis mangelhafte Begabung für das Technische und die Grenzen seines Könnens bei dieser Arbeit in tragischer Weise offenbar wurden und schließlich den völligen Bruch zwischen ihm und dem Auftraggeber

herbeiführten. Genelli zog nach München und lebte hier die nächsten zwanzig Jahre in angestrengter künstlerischer Tätigkeit, aber in völliger Armut, da die Öffentlichkeit so gut wie keine Notiz von ihm nahm. Erst von Graf Schack wurde er entdeckt und seiner drückenden Lage entrissen. Schack erwies dem Künstler keinen großen Dienst, wenn er ihn veranlaßte, mehrere alte Entwürfe nun in dekorativer Malerei auszuführen, denn Genelli war mit seinen nahezu sechzig Jahren zu alt, um noch malen zu lernen. Indes hatten diese Aufträge doch den äußeren Erfolg, daß der Künstler an die Akademie in Weimar berufen wurde und sich in den letzten Lebensjahren einer ehrenvollen Stellung zu erfreuen hatte. Im Jahre 1868 starb er in Weimar. Während der Münchner Jahre, vorwiegend in den Jahren 1840—50, waren seine graphischen Hauptwerke „Das Leben einer Hexe", „Das Leben eines Wüstlings", „Das Leben eines Künstlers" und die Umrißzeichnungen zu Homer und Dante entstanden. Die novellistischen Zyklen waren freie Erfindungen des Künstlers nach Motiven der Weltliteratur. Die Originalzeichnungen, die für das „Leben einer Hexe" und das „Leben eines Wüstlings" in Berlin, für das „Leben eines Künstlers" in Leipzig liegen, wurden von den Kupferstechern Gonzenbach, Merz, Schütz mit außerordentlicher Anpassung an die individuelle Dynamik der Genellischen Linien, die so leicht und sicher übers Papier glitten wie der Schlittschuh übers blanke Eis, nachgestochen und im Druck vervielfältigt.

Man kann nicht von Genellis Dante- und Homer-Illustrationen handeln, ohne seines berühmten Vorgängers John Flaxman zu gedenken, dessen Zeichnungen zu den beiden Dichtern vier Jahrzehnte früher entstanden waren. Die nationalen und persönlichen Verschiedenheiten der Künstler genügen kaum, um den ganzen inneren Abstand zwischen den beiden Auffassungen bei der großen Ähnlichkeit der äußeren Mittel (Umrißzeichnung) begreiflich zu machen. Flaxman, von einer femininen Noblesse des Geschmacks, liebte es, in seinen Zeichnungen dünnrissige Vasenbilderfigürchen in spätbarocken, ätherischen Bildrahmen schwimmen zu lassen. Seine Linien sind noch dekorativer als die Genellis und in einem konsequenteren Sinne dekorativ. Denn eine Komposition Flaxmans ist immer eine illustrative Abstraktion einer dichterischen Handlung und notiert die Episoden der Homerischen oder Danteschen Gesänge schemenhaft auf. Flaxman nimmt an den Freuden und Leiden der Helden nicht menschlich teil oder sucht wenigstens nicht ihre Erscheinungen persönlich zu deuten. In diesem Punkte unterscheidet sich Genelli von ihm wie die romantische Bild-Erzählung von der Illustration. Genelli sucht mit der ganzen gestaltenden Kraft seiner reichen Seele und seines Künstlertums darnach, die Helden der Epen als Menschen von Fleisch und Blut, von persönlicher Stimmung und Schönheit, von Klugheit und Charakter darzustellen. Sein Wille, der stärker als sein Können ist, setzt alles daran, einen Menschentypus von antikem Adel der Form zu schaffen und ihn mit dem Ethos der griechischen Bildkunst zu beseelen. Obwohl akademisch, geschönt, idealisiert sind seine Geschöpfe doch mehr als stumpfe Gipsfiguren, denn der Künstler hat ihnen den Odem

Abb. 37. Bonaventura Genelli

Penelope von den Freiern bedrängt

seiner Menschlichkeit eingehaucht und sie zu beseelten, handelnden, Schicksale erduldenden Wesen erweckt. Die Menschen, die Genelli in seinen Zyklen auftreten läßt, sind wie er humanistische Griechen: stark in der inneren Aktivität und kühl zurückhaltend in ihren Äußerungen. Genelli war wie Hölderlin ein Grieche aus romantischer Sehnsucht. Er konnte nicht illustrieren, ohne zu dichten, ohne Persönlichkeiten zu erschaffen, ohne seine Geschöpfe zu lieben. Ein Blatt aus der Odysseefolge „Penelope von den Freiern bedrängt" (Gesang 2, Vers 93. Abb. 37) zeigt eine träumerische Stimmung und spannungslose Innerlichkeit, die wie ein feiner Nebel über allen Werken des nordischen Klassizismus bis zu Thorwaldsen liegen. Menschsein bedeutete vielleicht überhaupt für den Künstler zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur einen Zustand inneren Webens von Gedanken und Gefühlen, der sich nie zu Handlungen einengte und verdichtete.

Obwohl die sitzende Penelope und ihre Freier wie Skulpturen in abstrakten Linien gezeichnet sind, haben sie doch ihre eigene Schönheit in Haltung und Bewegung. Gewiß, man kann sich die Szene der zudringlichen Freier dramatischer und lauter denken, man kann zugeben, daß die matte Musik dieser Erzählung auf die Dauer einschläfern würde. Aber die Zeichnungen Genellis finden in der Vermeidung der üblichen Effekte und der modern-christlichen Affektationen im Ausdruck die ehrfürchtige Distanz der Vorstellung, die der homerischen Dichtung einzig würdig ist. Die Handlung wird durch die inneren Beziehungen der Bildkomposition klar, ohne daß die Helden sich durch überflüssige Gebärden und Augenaufschlag verständlich machen müßten.

Genelli ist lyrisch. Je weniger künstlerische Mittel, desto stärker Stimmung und Ton. Als Lyriker vermag er aber nicht einen Chor von Figuren zu dirigieren und in der Komposition mit Massen zu kontrastieren. Seine guten Blätter zählen selten mehr als drei Figuren. Wo er mehrere auftreten lassen muß, da nehmen sie sich gegenseitig den Atem und drängen sich im Raum. Darunter und unter den schon erwähnten Mängeln seiner Technik leiden die meisten der Dantezeichnungen. Vorder- und Hintergründe fallen auseinander, die Figuren sind oft nur äußerlich gefällig verbunden, den Bildern fehlt es an Einheit der Anschauung und der Bewegung. Aber unter den Dantezeichnungen findet sich auch jenes lyrische Intermezzo „Paolo und Francesca da Rimini" (Abb. 38), das zu den besten Kompositionen nicht nur Genellis, sondern der romantischen Zeichnung im ganzen gehört. Hier bricht des Künstlers Talent zur epischen Erzählung deutlich hervor, denn kaum ein anderer Künstler vermochte je das Inkommensurable des sprachlichen Tones alter Verse so sinnfällig durch Linien auszudrücken wie Genelli. Vielleicht fand er hier einen Stil, die Vitalität des italienischen Menschen, soweit sie der deutschen Vorstellung zugänglich ist, in moderner Kunstform zu erfassen und darzustellen, der mit dem Stil von Goethes „Tasso" in Parallele gesetzt werden kann. Für den romantischen Künstler handelt es sich von vornherein nur darum, mit den Mitteln der Zeichnung seine Vorstellung von der Vergangenheit stimmungsmäßig auszudrücken, und er ist weit davon entfernt, historische

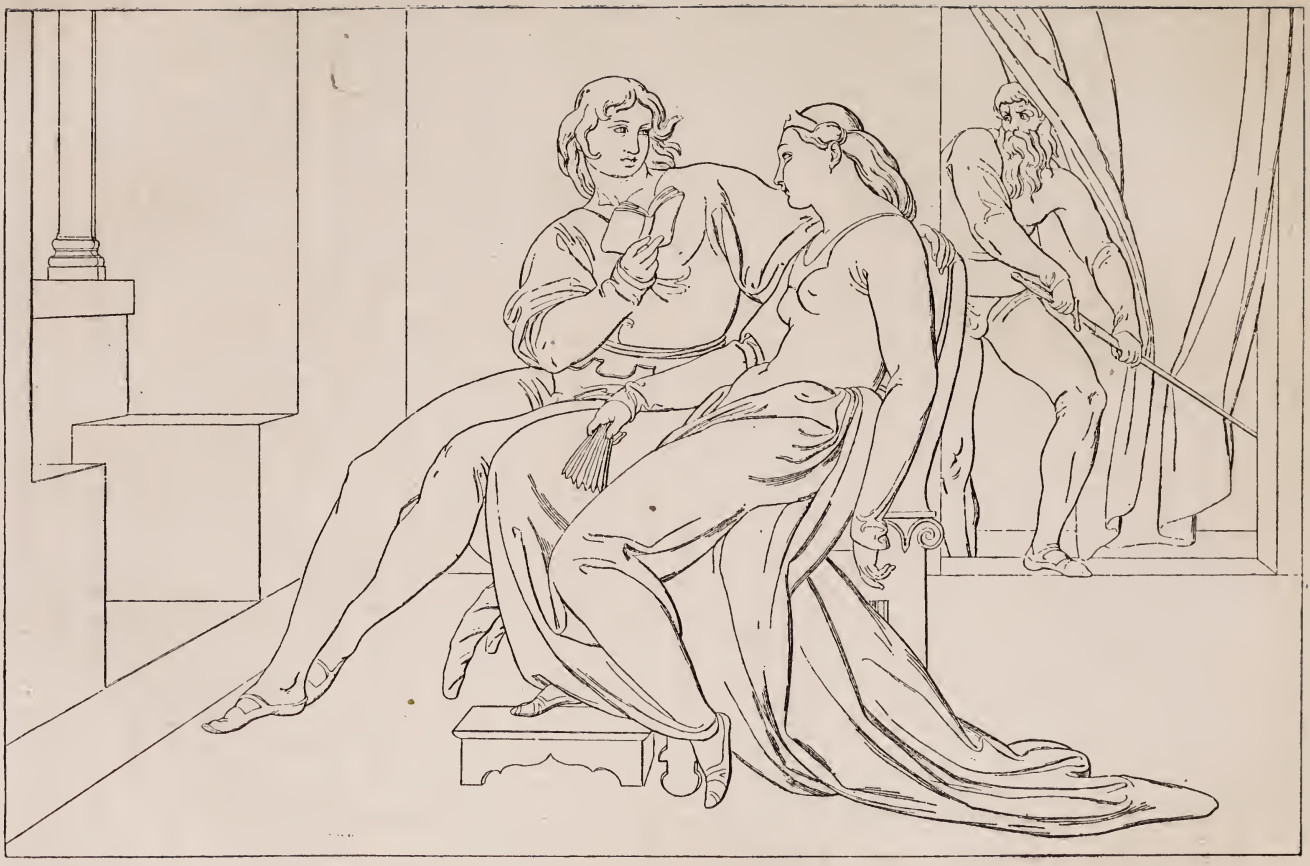


Abb. 38. Bonaventura Genelli

Paolo und Francesca

Wahrscheinlichkeiten geben zu wollen. Genelli erzählt und stellt dar. Das Darstellerische bezieht sich auf die Komposition, die die beiden großen Figuren, Mann und Weib, zugleich miteinander verbindet und voneinander trennt. Jede hebt sich von der andern in individueller Silhouette ab und vermeidet die körperliche Berührung, obwohl sie bildlich doch mit ihr verbunden ist. Die getrennten Figuren sind durch Kontur und Bewegung zu einer Gruppe verschmolzen, die für das Auge eine Einheit bildet. Am wirksamsten ist, wie die Gruppe aus einer breitesten Basis emporwächst und mit ihrer Erscheinung den ganzen Raum erfüllt. Genelli erzählt den Vorgang mit Zurückhaltung. Das liebende Weib erbebt in allen Fibern, die Gestalt versinkt willenlos hingegossen in sich selbst, aber nur in dem verlangenden Blick verrät sich die Seele. Kühl apathisch wie Penelope verharrt sie in ihrer Stellung. Paolo küßt die Geliebte nicht, aber er wendet ihr sein Angesicht in voller Offenheit zu, und über das Buch hinweg findet sein Auge ihren Blick. Die Vereinigung im Kuß wäre hier eine schwächere Formel für die innere Zusammengehörigkeit der Beiden als dieses spannungsreiche Abrücken voneinander. Der Erzählungsstil bereitet die Handlung bis zur dramatischen Lösung vor und läßt den Ausgang erraten. Das Epische ist ein dauerndes Werden und seine Schönheit zeitlos. Die Bewegung der romantischen Zeichnung ist episch, weil sie in der Arabeske oder der Funktion der Ausdrucksgestalten Formen schafft, die ebenfalls dauernd werden. Darin erkennen wir die Würde der Bild-Erzählung, daß sie sich jeder vorwitzigen Andeutung des historischen Kostüms und jeder Fälschung durch koloristische Sinneseindrücke enthält. Durch die abstrakte zeichnerische Verkörperung der seelischen Beziehungen der Menschen wurde die romantische Zeichnung zum absoluten Antipoden der historischen Malerei, die sich zur selben Zeit in Frankreich und Deutschland unter großem Flügelschlagen ausbreitete und durch die Namen Delaroche und Piloty repräsentiert wird.

Vielleicht vermag erst ein Gegenbeispiel von der Bedeutsamkeit der Darstellung Genellis zu überzeugen und über das Befremdende seines akademischen Stils hinwegzuhelfen. Dieselbe Szene aus dem Inferno ist von Flaxman in seinen Dante-Illustrationen und von Ingres (der den künstlerischen Absichten nach und vielleicht sogar im Ton Genelli aufs engste verwandt ist) in einem Gemälde (1819) behandelt worden. Es wäre möglich, daß Genelli von Flaxman angeregt wurde, denn es lag in seiner Art, sich an Vorbilder anzulehnen und über ihre Motive unbefangen zu verfügen. Eine Ähnlichkeit der Fassung (Abb. 39) läge in der sehr breiten Dreieckskomposition vor, deren Schematismus Genelli aber in dem prachtvollen Einfall der Kopfhaltung Paolos überwunden hätte. Flaxman gibt die naive Illustration einer Liebesszene, ohne irgendwie anzudeuten, daß es sich hier nicht um ein galantes Abenteuer der Lady X, sondern um eine Tragödie handelt, deren Opfer ewige Qual in Dantes Hölle erleiden. Der schlanke Jüngling will das Mädchen eben küssen. Ist in dieser Gruppe eine Spur von dem sonoren Klang der Worte zu vernehmen, die darunter stehen: La bocca mi baccio tutto tremente? Ist hier durch irgend

Abb. 39. John Flaxman — Paolo und Francesca

welche in der Kunst selbst liegenden Mittel der Gegenstand so dargestellt, daß er als solcher erkannt wird? Während Genelli Galeotto, den Gatten Francescas, im Hintergrunde das Schwert zückend, darstellt und keinen Zweifel mehr übrig läßt, was nun geschehen wird, deutet Flaxman nur einen Lauscher an, der in jeder Ritterkomödie vorkommen könnte. Ingres (Abb. 40) behandelt denselben Stoff, losgelöst aus jedem Zusammenhang mit der Dichtung Dantes, als Historienbild. Diese freie Form bedingte eigentlich eine größere Auffassung und eine individuellere Ausführung, als die Illustration sie gemeinhin geben kann. Trotzdem steht das Gemälde Ingres' der Flaxmanschen Illustration näher als der Erzählung Genellis, denn es stellt ebenfalls eine allgemeinste Bühnenreminiscenz einer Liebesszene dar, die gar nicht versucht, dem Vorbild der Dichtung gerecht zu werden. Auch in der Tonart stimmt Ingres mit Flaxman überein. Ein Salonpüppchen mit der Scham der Ertappten auf den Wangen, ihr zu Füßen ein süßer Elegant. Sind das Menschen, die von der Leidenschaft gepeinigt werden, oder sind es Schauspieler, die im mittelalterlichen Kostüm eine Szene aufführen? Ihre Bewegungen sind von der preziösen Konventionalität des Empire und der französischen Gesellschaftssitte, und es sind Vertreter einer Rasse und

einer Gesellschaft, die hier miteinander agieren. Wenn sie ihr Kostüm abwerfen und aus dem Bilde heraustreten würden, fiele es nicht mehr auf, als wenn der Schauspieler im Bürgerrock erscheint. Das kann man nun von den Gestalten Genellis ganz und gar nicht behaupten. So sehr auch sie an die Grenzen der romantisch-deutschen Phantasie gebunden sind, so sind sie eben doch Eingebungen der Phantasie, Verkörperungen von poetischen Vorstellungen und Gefühlen, die sich bei der Lektüre der Verse aus dem Inferno in der Seele des Künstlers unbewußt gebildet haben, und die dann von der künstlerischen Einbildungskraft erfaßt und zu einer anschaulichen Form erhoben werden. Man könnte sich diese Figuren nie lebendig denken, denn ihre Bewegungen sind viel zu schwer und heroisch, als daß sie sich je der Geschmeidigkeit des gesellschaftlichen Umgangs fügen könnten. Oder die Haltung der Figuren ist bei Genelli deduktiv aus der Idee eines menschlichen Urtypus, wie er in der antiken Kunst am reinsten vorgebildet schien, abgeleitet, bei Ingres aber induktiv der empirischen Erfahrung nachgeahmt worden. Der Unterschied zwischen Ingres und Genelli ist nicht zufällig persönlich, sondern grundsätzlich künstlerisch, indem sich auf dieser Grenze die französische realistische Historienmalerei und die romantisch-idealistische Bild-Erzählung scheiden. Die romantischen Künstler suchten nach einer Form der Erzählung, die den historischen Einzelfall episch verallgemeinerte. Nur so wurde es möglich, durch eine Bildersprache sich der breitesten menschlichen Teilnahme verständlich zu machen.

Die Dante- und Homer-Zeichnungen sind im Lebenswerk Genellis nur peripherische Erscheinungen, die gegenüber den drei Erfindungen seiner eigenen Phantasie an Bedeutung zurücktreten. Der „Lebenslauf" war das gegebene Thema der romantischen Bild-Erzählung, denn in der individuellen Unberechenbarkeit aufeinanderfolgender Ereignisse und Schicksale, die doch von einer jahrhundertealten Erfahrung in die große Konventionalität der Typen wiederum gebunden wird, ähnelt das menschliche Leben der Bewegung einer epischen Handlung oder einer Arabeske, und wie sollte es anders sein: der Phantasietrieb ist in allem nur der Ausdruck eines bestimmten Lebenstriebes. In den Folgen „Das Leben einer Hexe" und „Aus dem Leben eines Wüstlings" behandelt Genelli alte Themata der Faust- und Don Juandichtung, einmal als die Geschichte der Verführten, die Leiden des Opfers, des Weibes, das andere Mal als die Geschichte des Verführers, die Freuden des Genüßlings, des Mannes. Die Hogarthschen Satiren variieren das Motiv ähnlich. Die Liebe wird da, wo ihre freie, naturpoetische Äußerung mit der Gesellschaftsbiologie in Konflikt gerät, zum interessantesten Lebensproblem, und dieser Konflikt wurde literarisch so unendlich oft behandelt, daß Liebe, Leben, Schicksal, Trauerspiel beinahe zu gleichlautenden Symbolen des einen menschlichen Erlebnisses geworden sind. Der Titel „Das Leben einer Hexe" ist, wenn auch sinnbildlich richtig, zunächst irreführend. Ein kleines, unschuldiges Mädchen wird seinen Eltern von einer alten Hexe entführt und wächst in einer dumpfen, zweifelhaften Atmosphäre auf. Als Jungfrau in alle sündigen Künste der Magie eingeweiht,

Abb. 40. Jean A. D. Ingres — Paolo und Francesca

Abb. 41. Bonaventura Genelli

Titelblatt zum „Leben eines Wüstlings“

Abb. 42. Bonaventura Genelli — Besuch im Atelier

Abb. 43. Bonaventura Genelli

Der Mutter Märchen

Abb. 44. Bonaventura Genelli

Der Traum der Braut

begleitet sie die Alte auch auf den Blocksberg. Im Taumel der allgemeinen Lust fällt sie einem Teufel zum Opfer, der sie verführt und dann liegen läßt. Reuevoll ins bürgerliche Leben zurückgekehrt, findet sie an der Seite eines Kaufmanns ein friedliches Glück, bis neue Versuchungen sie anfechten und sie sich hinreißen läßt, mit frevelhaften Geheimkünsten die Interessen ihres Mannes zu mehren. Der Gatte aber erleidet bei den Beschwörungen der Geister, die den Schatz heben sollen, den Tod. Die „Hexe" findet späte Sühne und Erlösung, als sie sich freiwillig in die Wellen des Meeres stürzt und ihren Verführer, den Teufel, um den Endlohn betrügt. Eine einfache, alte Geschichte, die gerade darum zum Stoffe einer Bild-Erzählung sich eignet, weil sie zum allgemeinsten Erfahrungsschatz des Lesers gehört und als ein Schicksal, dem die Menschen immer wieder verfallen, etwas Ergreifendes an sich hat. Genelli behandelt nicht wie etwa Klinger einen naturalistischen Einzelfall, sondern er stellt das Unabänderliche und Notwendige dieses Schicksals in episch-symbolischer Form dar und hebt das Generelle, dem der einzelne nicht entrinnen kann, mit schreckhafter Konsequenz hervor. Sein Idealismus spricht zur menschlichen Seele, wo der Realismus nur die Nerven aufregt. Der zweite Zyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings" beginnt ebenfalls mit einer Entführungsszene. Der Held der Geschichte entreißt sein Opfer den beschützenden Brüdern bei einem gewaltsamen Überfall. Das Mädchen glaubt zuerst an seine Liebe, bis es seine wahre Natur erkennen muß und vor Schreck und Schmerz über sein gottloses, frivoles Leben stirbt. Der Wüstling treibt sich indes auf weitern Abenteuern herum, vergnügt sich auf der Jagd, feiert (wie Ardinghello) bacchantische Nächte, höhnt die Diener der Kirche und spottet aller Warnungen und Mahnungen, die ihm zukommen. Als er zufällig (wie Clavigo) dem Begräbniszuge seiner Geliebten begegnet, überfallen ihn Reue und Verzweiflung. Aber er vergißt sie bald wieder. Endlich ereilt ihn das Schicksal, indem der Bischof des Landes ihn und seine Genossen in offenem Kampfe überwindet und gefangen nimmt. Der Wüstling erschlägt aber im Gefängnis den Beichtiger und entflieht in dessen Mönchskleidern; er irrt in den Wäldern herum, wird von den Geistern seiner Opfer verfolgt und gequält und findet keine Ruhe mehr, bis ihn eine Schloßherrin im Walde entdeckt und, besiegt von seiner Schönheit, auf ihre Güter mitnimmt. Doch auch hier ist ihm kein Friede mehr vergönnt. Schreckliche Träume ängstigen ihn; in schwachen Stunden fällt er in die alte Liederlichkeit zurück, und mitten in einer Liebesnacht schlägt ihn das Schwert der eifersüchtigen Gattin nieder. Die Erde tut sich auf, und die Flammen schlagen über ihm (wie über Don Juan) zusammen. Der Konventionalität dieser Motive entspricht die Konventionalität der Komposition und Zeichnung. Aber die romantische Bild-Erzählung kann nur auf einer allgemeinverständlichen Konvention beruhen, die ein Gleichnis eines typischen Schicksales ist, und wie die Konventionalität der Oper unvergängliche Eindrücke vermittelt, so legt man auch diese Folge von Genelli jedesmal mit dem Gefühl weg, ein inhaltsreiches Schicksal miterlebt zu haben. Daran ändert auch der heroisierende, ungefüge Stil der Zeichnung nichts, der kaum je

eine bewegte Szene durchzuführen vermag und durch viele Wiederholungen ermüdet. Das Titelblatt zu dem Zyklus ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. (Vgl. Abb. 41) Ähnlich wie eine Ouverture nimmt es den Inhalt der graphischen Erzählung voraus. Der Lebenslauf des Helden, der inmitten von Bacchantinnen und Teufeln, den Vertreterinnen antiker Lebenslust und den Werkzeugen der christlichen Strafgerechtigkeit, auftritt, wird symbolisch angedeutet. Zu beiden Seiten der Komposition sitzen in gewundenen Ranken die allegorischen Figuren der antiken Ironie und des christlichen Glaubens, und in diesen Gegensatz von sinnlicher Lebensfreiheit und moralischer Lebensverpflichtung spannt Genelli seine Erfindungen ein. Das Titelblatt ist ein großes Ornament, eine dekorative Kartusche mit zwei schönbewegten Girlanden, die eine Tafel mit lateinischem Text schmücken. Die menschlichen Figuren sind so geschickt und natürlich in einen ornamentalen Zusammenhang gefügt, daß hier die Identität von Arabeske und Erzählung vollkommen wird.

Im „Leben eines Künstlers" beschreibt Genelli sein eigenes Leben in Bildern und Allegorien. Diese Selbstbiographie ist als ein wertvolles Dokument in die Reihe der vielen schönen Lebensbeschreibungen deutscher Künstler aufzunehmen, die alle ein individuelles Erleben eines Einzelnen ungewollt zu einem poetischen Ausdruck des Erlebens eines Standes oder sogar des ganzen Volkes verklärt. Die Lebenserinnerungen von Ludwig Richter bewahren dem Gedächtnis der Nachwelt nicht nur die individuellen Züge des Schicksals des liebenswürdigen Meisters, sondern in ihnen zugleich die allgemeinen Formen des Lebenslaufes eines deutschen Malers der romantischen Epoche. Ebenso erzählt Bonaventura Genelli sein Leben als das Leben eines Künstlers überhaupt, wo die persönliche Entwicklung als die typische erkannt wird. Die ersten Erlebnisse des Künstlers fallen zusammen mit den Kindheitserfahrungen der Jugend im allgemeinen, die sich immer gleich bleiben: die Erziehung im Kreise der Geschwister, die Ritterspiele im Walde, die Märchen der Mutter, das erste Kunstereignis, das den Knaben vor die sixtinische Madonna stellt. Im Jüngling streiten sich Phantasie und Erkenntnistrieb. Er erlebt romantische Weihestunden mit Phantasus und der Muse und wendet sich dann wieder mit mitleidigem Interesse den Schattenseiten des Lebens zu, indem er auf der Anatomie, im Irrenhaus (Abb. 26) und auf dem Richtplatz seine künstlerischen Studien macht. Die Gegensätze des sozialen Daseins gehen ihm auf, wenn er, der Künstler, sein freies, den Göttern zugekehrtes Leben mit dem tragischen Los des blinden Bettlers vergleicht, der am Strick geführt seine Last schleppen muß. In Rom beginnt ein übermütiges Künstlertreiben, Karnevalscherze im Kreise der Freunde wechseln mit Wanderfahrten durch die schöne italienische Welt. In seinem Atelier freut sich der Künstler der olympischen Freiheit seines Standes: wenn er im griechischen Kostüm die Gesänge der Ilias vor sich her donnert und des eintretenden Besuches gar nicht gewahr wird (Abb. 42). Im männlichen Alter werden die Formen des Lebens wieder bürgerlich-gebunden, denn Genelli sieht wie Ludwig

Richter sein Dasein durch das dreieinige Gut der Liebe, Brautschaft und des Familienglückes gekrönt. Die Erfindung dieses Lebenslaufes ist von dem natürlichen Empfinden für die Zusammenhänge des Individuellen und Generellen im Menschenleben eingegeben, wonach eine persönliche Lust am Leben sich nur da entwickeln kann, wo dieses Leben sich in den einer Zeit und einem Volke üblichen Formen und Sitten abspielt. Genelli gehörte zu den Verehrern Schillers. Das Lied von der Glocke konnte ihm innerhalb der deutschen Literatur vielleicht das höchste Beispiel epischer Einkleidung des Lebens des einzelnen Menschen und Bürgers in das Leben der Stände, der Völker, der Geschichte und der Natur geben. Wir meinen, daß Genelli sich auch in der Stimmung gewisser Szenen an Schiller hält. „Der Mutter Märchen" könnte ein Vers aus der Glocke sein. An einem Sommertag (Abb. 43) lagern sich die Knaben im Walde um die Mutter und hören zu, wie sie Geschichten erzählt. Die Gruppe schließt sich gefällig zusammen und ist frei von allen genrehaften Zügen. Kostüme und Typen sind erfunden, aber eben darum als Ausdruck einer poetischen Stimmung überzeugend. Weiter sitzt der junge Mann bei seiner Braut, die ihm ihren Traum erzählt (Abb. 44): den Traum ihrer Hoffnung, daß ihr Lebensbaum sich zur Blüte und reifen Frucht entfalte. Ein einfaches Motiv, das jedermann kennt; aber es ist lyrisch im Ton, episch im Gedanken und wird wahr bleiben, solange die Poesie wahr bleibt.

Obwohl Genelli seiner Schulung und seinem Bekenntnis nach Klassizist war, gehört er doch zu den romantischen Bild-Erzählern, gehört er doch zu Schwind und Richter. Sein Stil besitzt alle Eigenschaften der romantischen Zeichnung, den Ausdruck, den Bewegungstrieb und die dekorative Schönheit. Die Kurven und Linien fluten und wogen anregend durcheinander und dringen über das Einzelblatt hinaus. Die Komposition hält sich gewöhnlich in einem labilen Gleichgewichtszustand, der alle Möglichkeiten der Bewegung in sich schließt, und wirkt darum wie eine Monade organisch-lebendig nach außen. Wie die Handlung, so zieht sich auch die Bewegung der Linie durch eine Folge von Blättern hindurch. Die epische Flucht der Erzählung findet ein Sinnbild in der dekorativen Flucht der Linien. Weil sich in diesem Fortgleiten von Bild zu Bild die Stimmungswerte verändern, wird das Ornament zu einer Form der Poesie. Die romantische Bild-Erzählung, wie sie sich von Runges Tageszeiten zu Schwinds Symphonie und zu den dekorativen Dichtungen Genellis fortentwickelte, vereinigt Ornament, Erzählung, Bewegung, Poesie zu einem symbolischen Darstellungsgleichnis des menschlichen Lebens, in dem sich Wahrheit und Illusion durchdringen und gegenseitig aufheben.

Der volkstümliche Holzschnitt

Erfindung und erste Blüte des Holzschnittes fallen ins 15. Jahrhundert und damit in ein Zeitalter, das der Geschichte das großartige Schauspiel der Zersetzung der mittelalterlichen gotischen Kultur und der Erzeugung einer neuen Zeit gegeben hat, wo das Menschengeschlecht schwere Krisen durchmachte und Stimmen einer weltenverderbenden Prophetie ein letztes Mal aufschrieen gegen die Bejahung dieser Welt, deren ein leidenschaftlicher Sinnengenuß sich bemächtigt. Die Grundstimmung dieses Jahrhunderts ist düster, bizarr, phantastisch. Das 15. Jahrhundert ist aber auch eine Epoche betriebsamer Städtekultur und freiheitslustiger Bürgerpolitik, und darin ist wohl eine kulturelle Voraussetzung dafür zu erblicken, daß der Holzschnitt sich gerade jetzt zu einer selbständigen Kunstgattung entwickelte und gerade in Deutschland am raschesten verbreitete, wo die neue Bewegung, die im Westen und Süden Europas an reich ausgestatteten Höfen zu sublimen Kulturindividualitäten sich fein verästelt hatte, von den breitern, bürgerlichen Gesellschaftsschichten getragen wurde. Der Holzschnitt löste das handgemalte, kostspielige, mittelalterliche Buch ab und wurde zum ersten, wohlfeilen Vervielfältigungs- und Verständigungsmittel, das in Bildern volkstümliche Kenntnisse und besonders kirchliche Heilswahrheiten in alle Häuser tragen konnte. Die Entwicklung des Holzschnittes beschreibt eine steil aufsteigende Linie, die in der reifen Kunst Dürers und Holbeins kulminiert, um dann viel rascher und unrühmlicher zu sinken und sich in den Dunkelheiten der Buchdruckerwerkstätten zu verlieren. Der Barock kennt den Holzschnitt nur als ein roheres Instrument des Buchdruckgewerbes, dem er Schablonen für Vignetten und Initialen zu schaffen hat. Der Holzschnittstil ist ein Materialstil, abgeleitet aus der natürlichen Beschaffenheit des Holzes, das faserig, brüchig, ungelenk von Struktur ist, und seiner Verfeinerung sind organische Grenzen gesetzt. Er ist seinem Wesen nach unfarbig und schon darum dem Barock so fremd wie möglich. Dem widerspricht nicht, daß die Holzschnitte von Anfang an handkoloriert und seit dem 16. Jahrhundert mit Farbplatten getönt wurden, denn diese hinzugefügte Farbigkeit beweist nur die ursprüngliche, abstrakte Unfarbigkeit, die das naive Auge irgendwie zu überwinden suchte. Wem wäre es eingefallen, einen glänzenden Kupferstich anzumalen? Kupferstich und Radierung besitzen im metallischen Glanz schon einen Tonwert, und der läßt sich bei zarter Behandlung des Druckverfahrens oder einer ausgebildeten Strichtechnik bis zur positiven Farberscheinung freilich nicht für die Sinne, aber für die Empfindung steigern. Das majestätische Zeitalter des Barock mußte den

Holzschnitt seiner reizlosen Abstraktheit wegen verleugnen, denn der Barock war ja die Weltanschauung der Farbe schlechthin, das berauschende Mysterium, in dem die europäische Sinnlichkeit der Farbe in allen ihren malerischen Erscheinungen zarter Lichtbrechungen, toniger Stimmungen, hervorbrechender Gewitter hingebungsvoll opferte. Einem einzigen Holzschneider zu Anfang des 17. Jahrhunderts mochte es gelingen, die lineare Technik des Holzschnittes auf die farbigen Anforderungen des sinnlichen Stils umzustimmen und in bewunderungswürdiger Weise in dem spröden Material die saftigen Kurvaturen und den Oberflächenglanz der gemalten Vorbilder, zumal der Vorbilder seines Meisters Rubens, nachahmend zu treffen. Das war Christoph de Jegher, der mit seinen Holzschnitten eine in seiner Zeit einzigartige Leistung hervorbrachte, aber ohne Schule und Nachfolge blieb. Der Holzschnitt gehörte nicht zur Barockkultur.

Erst als um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Bürgertum wieder auf den geschichtlichen Plan trat und in Staats- und Kulturangelegenheiten tätig mitzuwirken begann, wurden Versuche gemacht, den Holzschnitt aus seiner gewerblichen Gebundenheit zu befreien und künstlerisch zu veredeln. Und diese Versuche waren fruchtbar, weil sie sich nicht etwa auf die Nachahmung der alten, halbvergessenen Manieren einließen, sondern gleich mit einer technischen Erfindung einsetzten. Die Neuerung, die für die Entwicklung des Holzschnitts und der Buchillustration im 19. Jahrhundert bestimmend wurde, knüpft sich an den Namen des Engländers Thomas Bewick (1753—1828). Wenn man bisher in Langholz gearbeitet und die Linien, die auf dem Papier schwarz werden sollten, als Stege herausgearbeitet hatte, so verwandte Bewick erstmals Hirnholz, das heißt die quer aus dem Buchsbaumstamm geschnittene Platte und stach mit dem Instrument des Kupferstechers jene Linien heraus, die im Druck weiß blieben. Während also früher, schematisch gesagt, viel Holzspähne von der Oberfläche mit dem Messer weggeschnitten wurden und wenige Linien stehen blieben, so daß der Grundton des Druckes hell wurde, entfernte die neue Technik nur sehr wenig Holz von der Oberfläche und der Grundton des Druckes wurde dunkel. Dadurch wurden die stilistischen Grundlagen des Holzschnitts sehr wesentlich verändert, und die Druckmöglichkeit wurde, was für die Buchillustration wichtig war, erleichtert. Der Umrißstil wurde sozusagen zu einem Flächenstil. Der Geschmack des neunzehnten Jahrhunderts zog die bildmäßige, naturalistische Darstellung auf einer gleichmäßig beschatteten Fläche dem scharfen Hervortreten der Umrisse auf einem hellen Grunde vor. In der neuen Technik konnten vor allem jene schablonenhaften Klischees für Lehr- und Nutzbücher angefertigt werden, bei denen es weniger auf den zeichnerischen Stil, als auf eine gewisse realistische Anschaulichkeit ankam. In Deutschland fand die englische Erfindung einen vorbereiteten Boden. Auch hier hatten sich im 18. Jahrhundert einige Stecher um die Verbesserung der Holzschnitt-Technik bemüht, sobald sich das Bedürfnis ergab, den teuren Kupferstich durch eine billigere Illustrationsmanier zu ersetzen. Die Künstlerfamilie der Unger, Johann Georg (1715—1788) und sein Sohn Friedrich

Gottlieb (1753—1804), sowie etwa noch Friedrich Wilhelm Gubitz (1786—1870) erwarben sich einige Verdienste um die Holzschnittkunst, indem sie sich, freilich ohne irgendwelche künstlerischen Ambitionen, einer neuen Sauberkeit und Sicherheit der Arbeit befleißigten. Die Geschichte des deutschen Holzschnitts im 19. Jahrhundert brachte als erste reife Frucht der Verschmelzung einheimischer Tradition mit englischer Neuerung die einzigartige Kunst Adolf Menzels hervor. Menzel zog sich ein eigenes Geschlecht von Stechern aus englischer Schulung heran und erzwang sich eine glänzende Technik, die das letzte einer Federzeichnung im Holz wiederzugeben vermochte. Die Mißachtung des Materials, die sich der künstlerische Wille einer souveränen Persönlichkeit wohl erlauben durfte, konnte nicht ohne üble Folgen auf die Masse bleiben. Die virtuose Technik des Einzigen verblödete denn auch bald zur seichten, klischeeartigen Illustrationsmanier, wie sie Familienzeitschriften und Romane der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rettungslos verdarb.

Unabhängig von Menzel, wenn auch nicht unbeeinflußt von den Engländern, entwickelte sich eine Holzschneiderschule, die für die romantische Zeichnung von größter Wichtigkeit war; sie pflegte mit Bewußtsein eine Einfachheit der Mittel und des linearen Ausdrucks, wie sie von Dürer überliefert war. Dieser romantische Holzschnitt suchte nach einer, der erzählerischen Phantasie und der zeichnerischen Stimmung der volkstümlichen Kunst angemessenen Ausdrucksformel, und schon die innere Stilverwandtschaft der romantischen mit der altdeutschen Zeichnung des 15. Jahrhunderts zwang ihn zu einer vermittelnden Stellung zwischen der Schnitt- und Stichtechnik. Die Worte, die Ludwig Richter über dieses Verhältnis seiner Auffassung zum modernen Illustrationsstil am Schlusse seiner Lebenserinnerungen niederschreibt, haben allgemeine Bedeutung für den Kunstkreis der romantischen Bild-Erzählung. „Das Schneiden mit dem Messer konnte bei weitem nicht so zarte und durcheinanderlaufende Strichlagen hervorbringen als die jetzige Stichelarbeit; die Alten mußten deshalb ihre Aufzeichnungen einfach und in derben Strichen halten, und Kreuzschraffierungen wandten sie wegen der Schwierigkeit der Ausführung äußerst selten an. Obwohl ich nun die Einfachheit der alten Zeichnungsweise möglichst beibehielt, erlaubte ich mir doch größere Freiheiten in Verwendung der Strichlagen und suchte hauptsächlich große Licht- und Schattenmassen zu gewinnen." „Es war mein Bestreben, den Charakter des Holzschnittes, seinen durch das Material bedingten Stil zu bewahren und weder zur Nachahmung der Alten noch zum Wetteifer mit dem Kupferstich zu ge- oder mißbrauchen." „Ich ging überhaupt nicht auf malerische Toneffekte aus, sondern auf Reichtum der Motive, klare Anordnung und Schönheit der Linienführung."

Mit dem Aufblühen des Holzschnittes in den 1840er Jahren wurden an den Akademien Holzschneidewerkstätten eröffnet, die Aufträge kollektiv übernahmen und durchführten. Von den Mittlerpersönlichkeiten, die die Zeichnungen der Richter, Rethel, Schnorr aufs Holz übertrugen, verdienen Hugo Bürkner und August Gaber überall genannt zu werden, wo von der Unvergänglichkeit der romantischen Holzschnittkunst gesprochen wird.

Die Verbreitung und Vervollkommnung des Holzschnittes des 15. Jahrhunderts vollzog sich nicht unter dem Anreiz hoher Anforderungen der Besteller, sondern nach den Bedürfnissen des Marktes, auf dem in engem Zusammenhang mit Volkssitte und Volksleben kirchliche und profane Interessen stark vertreten waren. An Kirchentüren der Städte und Wallfahrtsorte wurden Andachtsbilder, Heiligenbilder, zu Zeiten der Seuche auch Pestblätter verkauft, die der Mann aus dem Volke gern nach Hause trug und oft in apotropäischer Absicht an die Wand klebte. Noch ergiebigere Aufgaben erwuchsen dem Holzschnitt aus den weltlichen Sitten des Volkes, bei dem Kalender, Neujahrskarten, Spielkarten, politische Flugblätter in vertrautem Gebrauch standen. Immer erschien der Holzschnitt, besonders auch später in Büchern, in einer kulturell gebundenen Form und in Verbindung mit irgendwelchen tief eingewurzelten Wünschen der Volksphantasie. Die Primitivität des Holzschnitts ist ein Korrelat der Primitivität der Volksvorstellungen, und man darf mit Fug und Recht annehmen, daß der Holzschnitt überall da zu einer lebendigen Entwicklung kommen wird, wo sich volkstümliche, bürgerliche Lebensgewohnheiten und Umgangsbedürfnisse geltend machen. Der Holzschnitt dient einem praktischen Zweck des untergeordneten geistigen Verkehrs, lange bevor er ein künstlerisches Sammelobjekt wird. Auch im 18. Jahrhundert fiel das Aufkommen des Holzschnitts zusammen mit einer neuen Volkstümlichkeit, wie sie sich gerade an den Taten Friedrichs des Großen sättigte, und die sprichwörtlichen Episoden aus dem Leben des Königs wurden bald in anonymen Holzschnitten von einfacher, aber treffender Anschaulichkeit verbreitet. Jedenfalls ist die Annahme natürlicher Wechselbeziehungen zwischen Holzschnitt und volkstümlicher Kultur eine der Grundlinien für alle Betrachtungen über die romantische Bild-Erzählung.

Die volkstümliche Kunst schöpft ihre geistigen Kräfte nicht sowohl aus der künstlerischen Form als aus der Lebendigkeit des Stoffes, und die Technik bedeutet ihr nur das Mittel, den Stoff in eine Bildvorstellung von volksgemäßer Einfachheit und Verständlichkeit aufzulösen. Das Volkstümliche der Kunst liegt nicht darin, daß sich die Kunst etwa nur an bestimmte Volksschichten wendet und für andere uninteressant ist: vielmehr heißt volkstümlich, was sich an alle Menschen oder an das Abstraktum einer Volksseele richtet. Wie jedes Volk im Stimmungscharakter mit der Landschaft, die es bewohnt, übereinstimmt, seine eigenen Blumen und Tiere besitzt, so hat es auch eine nur ihm eigentümliche Phantasie. Die Werke dieser Phantasie in Dichtung und Malerei sind allen Volksgliedern gleichermaßen verständlich in einer Weise, die von den gesellschaftlichen Unterschieden gar nicht berührt wird. Das Volkstümlichste, was es gibt, ist das Gebet. Die volkstümliche Kunst (es gibt auch eine höfische, geistige, philosophische, die dem Volk fremd bleibt) gehört nun zum Ganzen einer Volkskultur, wie der Staub zum Schmetterlingsflügel und wie der Duft zur Blüte, und hat wie diese einen biologischen Sinn, erfüllt eine für das Dasein der Volksgemeinschaft wichtige, geheimnisvolle Funktion, die nur spekulativ zu deuten wäre.

Wenn unter diesen Begriff der volkstümlichen Kunst die großen Epen, wie die Nibelungen, vor allem fallen würden, so gehören dazu ebensosehr die feineren Emanationen der Volksphantasie: Lieder, Märchen, Holzschnitte und in dem Abstand, in dem das 19. Jahrhundert zu den Kulturzeitaltern der Vergangenheit steht, selbst die romantische Bild-Erzählung. Das Charakteristische der Volkstümlichkeit der Kunst Schwinds und Richters besteht darin, daß sie wie die Märchen Grimms zum Leben und Bildungsgang eines jeden Deutschen so gewiß gehörten wie die Metamorphosen der physischen Entwicklung, und daß es kaum Kinder gab, denen die Holzschnitte Schwinds und Richters nicht zum festen Phantasiebesitz geworden waren, ohne den sie sich eine Kindheit kaum denken konnten.

Bei aller Zurückhaltung verstärkt doch auch die Technik des romantischen Holzschnitts den Ton des Volkstümlichen. Im Gegensatz zum Kupferstich, der mit einer abgestuften Lichtpsychologie das Seelische persönlich und differenziert erfaßt, arbeitet der Holzschnitt mit einfach angelegten Bildformeln und leicht zugänglichen Verständigungstypen, die der dahingleitenden Erzählung in natürlicher Weise zu folgen vermögen. Vielleicht liegt schon im Stimmungswert des Materials die Neigung zu einem bestimmten Stoffkreis vorbereitet; das Holz ist wärmer, spröder, bescheidener als das kühle, klingende Metall.

Es war üblich, daß die Künstler zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihre Laufbahn als Mitarbeiter von Almanachen und Taschenbüchern begannen und dadurch alle eine gründliche Schulung in der gewerblichen Buchillustration durchmachten. Wenn die Romantiker diese Tätigkeit auch nur aus wirtschaftlichen Rücksichten auf sich nahmen, so hatten sie doch großen künstlerischen Gewinn daran, indem sie sich dabei in alle Formen der Illustration einlebten. Ehe sich der Umfang der volkstümlichen Literatur verbreiterte, begnügte sich das biedermeierliche, allen Freuden eines behaglichen Lebens ergebene Sentiment mit den „Taschenbüchern". Schon die Titel verraten den anmutig menschlichen Geschmack. So erschienen in den Jahren 1791—1814 in Leipzig das „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" oder in Frankfurt 1801—1841 das „Taschenbuch der Liebe und Freundschaft". Die Illustrationen, ein sonderliches Gemisch von Heroismus und Rührseligkeit, waren in einem konventionellen Stil gehalten, wo die persönliche Handschrift eines Künstlers den schönen Schein der gleichmäßigen Empfindung nie durchbrach. Unter den Mitarbeitern solcher Taschenbücher finden sich die Namen beinahe aller bekannten Zeichner der Romantik: Schnorr, Führich, Pforr, Nacke, Schwind, Richter, Rensch, Hensel u. a. Diese breite, unpersönliche Illustration war das Material, aus dem heraus sich langsam der besondere Stil der romantischen Bild-Erzählung entwickelte. In der späteren Periode traten ganz neue Gattungen der Volksliteratur in den Bereich der Illustrationsaufgaben. Wir nennen hier nur die Liederbücher, Kinderbücher, Geschichtsbilderbücher. W. Hey gab „Fabeln für Kinder" mit Zeichnungen des Hamburgers Otto Speckter heraus, die lange Zeit als „Speckters Fabeln" in allen Kinderstuben zu finden waren. Georg Scherer sammelte

Lieder; den „schönsten Volksliedern" mit Bildern von Schwind, Ramberg, Richter und Andreas Müller folgten 1849 „Alte und Neue Kinderlieder, Fabeln, Sprüche und Rätsel". Einen ganz besonderen Rang in der volkstümlichen Kinderliteratur nahmen die Erzählungen von Christoph von Schmid und der unvergleichliche Struwelpeter des Frankfurter Arztes Hoffmann ein. Die ganze Gattung aber ist ohne die Grundlage der Grimmschen Märchen kaum zu denken.

Das Geschichtsbilderbuch stellte die wichtigsten Ereignisse der Welt- oder Landesgeschichte in Bildern dar, zu denen der Text jeweils nur die kürzeste sachliche Erklärung gab. Auch hierbei war das Grundprinzip der romantischen Bild-Erzählung, der von Blatt zu Blatt vorwärtsdrängende Rythmus der Handlung, in dem die Einzeldarstellung wie die Welle im Strom aufgeht, vollkommen klar durchgeführt. Eines der vielen dieser Werke war „Die Geschichte in Bildern mit Originalzeichnungen deutscher Künstler" von F. Bülau. Dresden 1862. An der dreibändigen Ausgabe arbeiteten in bunter Reihe und mit wechselnder Handschrift Trenkwald, Dietrich, Echter, Erhardt, Camphausen, Schwind, Plietsch, Steinle, Richter, Bendemann u. a. mit, die sich in die Aufgabe so teilten, daß die romantischen Künstler das Mittelalter, die von Menzels Technik beeinflußten jedoch die neueren Zeiten übernahmen.

Man kann jede Erscheinung aus dem romantischen Leben und der romantischen Bildung zurückführen auf einen romantischen Grundtrieb: das ist ein elegisches Sehnen nach unberührten Zeitaltern oder nüchterner gesagt ein halbbewußtes Naivseinwollen. In der Literatur brach sich dieser Trieb im Spektrum eines scharfen, philosophischen Geistes zur Ironie, in der Malerei, wo die erste und die zweite Künstlergeneration, Cornelius und Schwind, sich verschieden zu ihm verhielten, äußerte er sich bescheidener als Gläubigkeit und als Humor, die denn doch wiederum nur zwei Seiten ein und derselben Sache waren. Die Nazarener waren von dem heiligen Pflichtbewußtsein durchdrungen, sie müßten wie die mittelalterlichen Künstler durch die Kunst religiöse Ideen verbreiten, und sie nahmen es damit so furchtbar ernst, daß sie wie die Gründer der florentinischen Lukasgilde im 14. Jahrhundert glaubten, den Pinsel nicht ohne vorheriges Gebet zu Gott anrühren zu dürfen. In ihrer Sehnsucht nach der alten Zeit versetzten sie sich selbst auf eine Stufe blinder Kindlichkeit zurück, die in der Umgebung der Zivilisation des 19. Jahrhunderts ganz grotesk anmutet. Die Spätromantiker, selbst die tief religiösen Richter und Führich, lösen diesen Widerspruch ihrer Kunst zum Leben in instinktiv richtiger und in ihrer Mäßigkeit liebenswürdiger Selbsteinschätzung in Humor auf. Ihre Werke erheben nicht den Anspruch, für wichtiger und bedeutungsvoller genommen zu werden, als es nach Zeit und Umständen möglich ist. Humor haben heißt das Leben und die Welt mit einer gewissen Überlegenheit betrachten, und die Relativität aller Erlebnisse und Wertungen durchschauen heißt auch die schlimmste Lage durch die weitblickende Perspektive auf den endlichen, guten Ausgang überwinden und den Gleichniswert alles Irdischen erkennen.

Humor ist eine Weltanschauung, die sich nicht um Begriffe und Ideen, sondern allein um die Menschen kümmert und nur das veränderliche Leben, nie die Doktrine gelten läßt. Humor ist Illusion. Der Humor ist die feinste Würze der Volkstümlichkeit der romantischen Bild-Erzählung, weil er nicht als anekdotische Pointe hervortritt oder irgendwo zum Witz kristallisiert, sondern als etwas Unfaßbares, Bewegliches jede Linie der Zeichnung durchströmt und so ein formales Ingredienz des Stiles bildet, ohne je wie beim Genre grob stofflich zu werden. Wenn die anmutige Kunst der Märchenerzähler hie und da plötzlich das Pathos des großen Formats in einem Kontrapost oder in einem mimischen Ausdruck aus der Vergangenheit heraufbeschwört, so liegt in diesem Widerspruch zwischen Form und Inhalt eine feine formale Ironie, die mit der Bild-Erzählung an sich zwar nichts zu tun hat, aber doch das Reizvolle der Darstellung um ein paar wesentliche Züge vermehrt. Dann ist auch die bestrickende Liebenswürdigkeit des dekorativen Konturs der romantischen Zeichnung bei den Volkstümlichen nichts als eine Ausdrucksform des Humors, weil sich in ihm unter der Vorspiegelung einer märchenhaft fremdländischen Schönheitlichkeit ein bestimmter Grad moderner gesellschaftlicher Eleganz und sinnerfrischender Regsamkeit verbirgt. Hier muß man noch einmal an das Verhältnis der romantischen Zeichnung zur italienischen Linie erinnern, das einen sonderbar köstlichen Kompromiß von altdeutscher Eckigkeit und biedermeierlicher Biegsamkeit, bürgerlicher Unbeholfenheit und südlicher Grazie, Dürerischer Charakterhärte und Raffaelischer Flüssigkeit verwirklicht. Die Frauen Schwinds sind wie die Eichendorffs mild und schön, edel und rein, aber ihre Augen blitzen vor zarter Koketterie. Die Kinder Richters mögen noch so sächsisch kleinbürgerlich hüpfen und springen, immer tanzt eine südliche Munterkeit als gedämpfte melodische Begleitung mit. Diese Geschöpfe stammen aus der Phantasie und nicht aus dem Leben, und die deutsche Phantasie trifft die deutsche Wahrheit in allen Gebieten tiefer als die deutsche Wirklichkeit. Die Romantiker waren feingebildete Gesellschaftsmenschen und poetische Schwärmer zugleich, und ihre erträumte mittelalterliche Ritterlichkeit ging unvermerkt über in weltmännische Sitte oder die Märchenliebe in Galanterie den schönen Damen gegenüber. Mochten die Künstler immer die zarten Umrisse Fra Angelicos abzeichnen, ihre Handschrift als unmittelbarer Ausdruck der persönlichen Nervenvibration war stärker als ihre angelernte äußere Manier. Wo immer sie ihre Helden in Haltung und Gestikulation dem quattrocentistischen Schönheitstyp nachbildeten, verarbeiteten sie ganz naturgemäß den Rhythmus ihrer eigenen Körperbewegungen in die fremde Form. Und aus dieser ungewollten Mischung oder Verwechslung von menschlicher und idealer Schönheit, bürgerlicher oder gotischer Silhouettierung, eleganter und reiner Linie ging jene Irrealität der Form hervor, die den humoristischen Ton der romantischen Volkstümlichkeit bestimmt.

Aus der großen Zahl der romantischen Illustratoren, deren Namen die Handbücher aufbewahren, treten Schwind, Richter, Führich und Rethel als vier typische Meistergestalten

hervor, von denen jede einzelne eine besondere, persönliche Seite der volkstümlichen Holzschnittkunst ausbildete, die im ganzen aber zugleich den Gehalt der Bewegung in Totalität in sich zusammenfassen. Wie die romantische Kultur eine ausgesprochene Sympathie für alles Geschichtliche und Epische, für alle primitiven Formen der Kunst und Poesie, für patriarchalisch-einfache Lebensverhältnisse und für den Gesichtskreis des Kindes hatte, so teilten sich unsere Künstlerpersönlichkeiten in vier eigentümliche Stoffgebiete der Bild-Erzählung: in die Geschichtschreibung (Rethel), in das Märchen (Schwind), in die biblische Legendendarstellung (Führich) und die Verklärung des Kinder- und Volkslebens (Richter). In dem wundervollen Akkord, zu dem sich diese Melodien vereinigen, steigert sich die Geschichte der romantischen Zeichnung zu einem klingenden Finale. Von den beiden Grundeigenschaften der romantischen Zeichnung, Form und Kontur, hatte die monumentale Ausdruckskunst die treuen, strengen, charakteristischen Elemente der Form zur Entwicklung gebracht; nun bildete die ornamentale Erzählung den spielerischen, belebenden, dekorativen Umriß, der jeden Zustand in Bewegung, jede Darstellung in Handlung verwandelte, zum schmiegsamsten Instrument der künstlerischen Anschauung aus.

Die Entwicklung der genannten Künstler verläuft in ziemlich parallel geschichteten Stadien. Sie sind um 1800 geboren, werden auf der Akademie geschult, kommen nach Italien und ringen sich erst verhältnismäßig spät zu ihrem eigenen Charakter durch. Nur Rethel ging einen andern Weg. Bedeutend später geboren, wird er doch zum Begründer der neuen Holzschnittkunst und stirbt zu einer Zeit, wo Richter und Führich eben erst beginnen, ihre Lebensumstände zu übersehen und einen Stil zu finden. Die vier Künstler hatten einige persönliche Beziehungen zueinander, insofern als Rethel, Richter und Führich mit Schwind bekannt oder befreundet waren. Führich blieb als Österreicher, der nie nach Deutschland kam, etwas isoliert. Doch lernte er Schwind schon in seiner Jugend kennen. Als er 1822 nach Wien kam, schrieb er in sein Tagebuch (M. Dreger „Joseph Führich" S. 89): „Durch Talent und Geist am meisten hervorstechend erschien mir Moritz von Schwind, der nur durch einen dem Kerne seines inneren Wesens fremden Einfluß von außen her in einer Opposition zu den verschiedenen Schattierungen ein und derselben Richtung, der Romantik, stand." Diese Aussage hört sich, wenn man den fertigen Schwind kennt, sehr interessant an, denn sie beweist, daß Schwind sich gegen seine Natur solange sträubte, als die Richtung, zu der sie ihn hintrieb, in nazarenischen Formen befangen blieb. Später fand Führich an Schwind bedenklich (Dreger 206), daß er über das Verhältnis zu den Frauen zu leicht zu denken scheine. Mit Rethel traf Schwind 1848 in Frankfurt zusammen. Es hat sich eine Karikatur auf den Abschied Schwinds von Frankfurt erhalten, auf der Rethel im Hintergrunde als Sisyphus einen Stein (die Aachener Fresken) wälzt. Zwei Jahre später besuchte Schwind, als er von einem holländischen Seebad zurückkehrte, den jüngeren Kameraden in Aachen. (Vgl. Ponten, Rethels Briefe 135) Besonders herzlich war das Verhältnis zwischen Schwind und Richter. Im Jahre 1859 kamen die beiden in München

zusammen. Schwind nahm den Freund für einen Tag an den Starnberger See mit und bezauberte ihn durch seinen temperamentvollen Humor. Bei Schwinds Tod schrieb Richter die einfachen, unvergänglichen Worte in sein Tagebuch: „Am 8. Februar nachmittags 5 Uhr ist der liebe Freund, der große Meister Schwind, den ich verehrte fast wie keinen andern, gestorben. Sein letztes, tief ergreifendes, mit Mozartischer Schönheit erfülltes Werk „Die schöne Melusine" läßt den unersetzlichen Verlust doppelt schmerzlich empfinden. Die Melusine ist das wehmütige Ausklingen einer großen, herrlichen Kunstepoche."

Moritz Schwind

Alfred Rethel

Der romantische Künstler vergißt in der Leidenschaft des Schaffens und Erfindens, wenn Wille und Phantasie ihm die Fata Morgana einer in seinem Kunstideale erreichbaren absoluten Größe vorspiegeln, oft, daß seine Werke nur für die eingeschränkte Sphäre seiner Persönlichkeit volle Wahrheit bedeuten, vor dem Gesamtbild der europäischen Kunst des gegenwärtigen und früherer Jahrhunderte zu einer epigonenhaften Zufälligkeit zusammenschrumpfen müssen. Während der Klassizist seine Unzulänglichkeit im Schutze bewährter künstlerischer Formgesetze bergen kann und sich freiwillig dem Allgemeinen unterordnet, will der Romantiker den Drang seines Herzens zum Gesetz für das Allgemeine erheben, und er verliert darüber das gesunde Empfinden des Ausgleichs mit seiner Umgebung und mit der Tradition. In dieser unklaren Stellung des Ichs zur Welt, in dieser Verwechslung des Besonderen mit dem Allgemeinen, liegt etwas wesentlich Romantisches. Die Werke der romantischen Künstler können von der Nachwelt nur selten ruhig und gleichmäßig beurteilt werden, denn der Betrachter wird in die Spannungen des Objektiven und Subjektiven mit hereingezogen. Solange er sich zum Künstler hält und von diesem Standpunkt aus sich in sein Werk hineinlebt, wird er sich freudig zum Eindruck außerordentlicher Größe bekennen; entfernt er sich vom Künstler und sucht er sein Urteil an allgemeingeschichtlichen Maßstäben zu prüfen, verfällt er oft einer großen Enttäuschung.

Die romantischen Künstler waren entweder zu gläubig, als daß ihnen ihre relative Bedeutung bewußt geworden wäre, oder sie ergaben sich in heiterer Bescheidenheit in ihre Bedingtheit. Auf Alfred Rethel indes, der von Natur argwöhnisch, bewußt, erkennend war, lastete der romantische Fluch als ein dunkler Schatten. Die Geschichte kann die wahren Umrisse seiner Persönlichkeit nur schwer fassen, denn bald erscheint er als die stärkste Begabung seiner Zeit, bald nur als der tüchtige Vertreter einer Schule und einer Richtung. Soviel ist wahr, daß ein paar Bilder, die sein Geist erschaute und über denen er dann, so ist man geneigt zu denken, wie ein Hellseher erblindete, wohl unbedingt zum Größten gehören, was in Deutschland vielleicht seit Jahrhunderten künstlerisch gedacht worden war. Es sind dies die Gestalt Karls des Großen im Grabe und die „Krönung Ludwigs", die Fresken im Rathaus zu Aachen. Diese Werke treten wie Offenbarungen aus uralten mythischen Zeiten in die Nüchternheit des 19. Jahrhunderts ein, und der Eindruck des Rätselvollen, Urtümlichen, der von diesen Bildern ausgeht, ist so stark, daß man schließlich auch dem Schicksal des Künstlers einen mythischen Sinn unterschieben

möchte, als wäre er nur gekommen, diese Ideen zu verwirklichen und zu sterben. Jedenfalls hat er aber einen Maßstab hinterlassen, an dem man prüfen kann, welchen Grades echter Monumentalität die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts durch alle Mühen der Nazarener endlich doch fähig geworden war.

Rethel war mit einer seltenen Doppelbegabung gesegnet, die ihn zugleich in die vorderste Reihe der Monumentalmaler und Zeichner seiner Zeit stellte. Die volkstümliche Holzschnitterzählung fand in ihm eine meisterhafte und obendrein herbe, starke Hand. Die beiden Begabungen durchdringen und befruchten sich gegenseitig. Seine Monumentalität ist, obwohl massiv und blockig, doch wieder beweglicher, tätiger als die des jungen Cornelius; seine Holzschnitte sind, obwohl schlicht und durchsichtig, doch ernster und kräftiger als die Schwinds. Jedesmal bestimmt die den dargestellten Ereignissen innewohnende Lebendigkeit das Maß von künstlerischer Aktivität in Ausdruck und Form. Rethel unterscheidet sich darin grundsätzlich von der Düsseldorfer Historienmalerei.

Das Unglück des Künstlers begann mit seiner späten Geburt (1816). Romantiker von Phantasie und Empfindung mußte er mit Menschen und Künstlern aufwachsen, die modern realistisch geartet waren und einer neuen, der Romantik feindlichen Richtung angehörten. In ihm selbst stritten sich Altes und Neues, Romantisches und Realistisches, Zeichnung und Kolorismus, ohne daß sich sein Bewußtsein oder sein Künstlertum rückhaltlos zu dem einen oder andern bekannte. Man kann nur sagen, daß seine Farbe moderner war als seine Phantasie. Wenn man aus vielen Gründen Einwände dagegen erheben könnte, daß Rethel mit Cornelius, Schwind und Richter unter einen historischen Stilbegriff eingeordnet wird, so besteht doch darüber gar kein Zweifel, daß er mit der modernen belgischen Historienmalerei der Lessing und Piloty nicht das Geringste gemein hat. Zunächst mußte zwar die Schulung der Düsseldorfer Akademie das moderne Element, das Vermögen sinnlich farbiger Anschauung, in ihm stärken. Trotzdem konnte ihm das weichliche Bad der Schadowschen Kunsterziehung auf die Dauer so wenig etwas anhaben wie etwa später Anselm Feuerbach. Wie sich dessen elegische Schönheitslinie vom Schmelz der Düsseldorfer Gefälligkeiten immer als etwas Grundsätzliches, Künstlerisches unterscheidet, so auch Rethels Monumentalität von dem farbenreichen Pathos der Düsseldorfer Geschichtsmalerei. Das künstlerische Rohmaterial, das Rethel in sich vorfand, war modern, die Formen aber, zu denen er es verarbeitete, waren jedesmal romantisch. Am Endziel traf er mit den romantischen Zeichnern zusammen, wenn die Wege auch verschieden waren. Die künstlerische Form Rethels war nicht ein Geschöpf einer zeichnerischen Einbildungskraft a priori wie die Form des Cornelius, sondern sie war eine Umstilisierung einer Naturaufnahme. Rethel begann seine Arbeit, was ein Nazarener nie getan hätte, mit dem Pinsel, indem er naturalistische Modellstudien sammelte. Die Kompositionen setzten sich aus diesen Studien zusammen. Aber die Komposition war nichts Naturalistisches mehr, sondern das Resultat einer künstlerischen Arbeit, eine Vorstellung, die unter dem

metaphysischen Zwang eines großen Ausdruckszweckes entstand, und die jene Modellstudien monumental umstilisierte. Die Begabung Rethels war wohl modern, realistisch, der geistige Wille jedoch romantisch, idealistisch.

Rethel ist der große Geschichtschreiber unter den Malern des 19. Jahrhunderts. Die Geschichtsbetrachtung hatte durch die romantische Weltanschauung einen philosophischen Gehalt bekommen und wollte sich nicht mehr mit Kompendien und Chroniken begnügen, sondern den Sinn der Ereignisse ergründen und eine Entwicklung intuitiv erschauen und darstellen. Es ist romantisch, in der Geschichte das Auswirken großer Ideen in großen Persönlichkeiten zu erkennen und die Tatsachen nicht politisch, sondern moralisch oder ästhetisch zu werten, Helden nicht nach der Überlieferung zu beurteilen, sondern nach den Folgen ihrer Taten, die sich oft auf Jahrhunderte erstreckten. Da die Phantasie gern aus der Wirkung auf eine entsprechende Ursache schließt, müssen die Persönlichkeiten, die einer ganzen Geschichtsepoche den Charakter gegeben haben, in der Vorstellung der Nachwelt ins Kolossale wachsen. Weil sich die Idee des mittelalterlichen Kaiserstaates, wie er fünf Jahrhunderte lang den deutschen Boden mit schicksalsvollem, buntem Leben erfüllte, auf die Gestalt des ersten Kaisers, Karl den Großen zurückführen ließ, erweiterte sich das Bild des Kaisers in der romantischen Phantasie zu mythologischen, beinahe göttlichen Vorstellungen. Der Geschichtschreiber, ob Maler, Dichter oder Gelehrter, hatte darum nicht die Aufgabe, den historischen Kaiser darzustellen, sondern die Idee seiner weltgeschichtlichen Bedeutung zu verkörpern, wobei der schwerste Teil wieder dem Maler zufiel, der ein „Bild" dieser Idee geben mußte.

In der karg bemessenen Zeitspanne von kaum zwei Jahrzehnten spielte sich in gedrängter Steigerung die künstlerische Entwicklung Alfred Rethels ab, die man ähnlich seinen geschichtlichen Zyklen leichter in Akte als in Kapitel einteilen könnte. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, deren Bahnen zum Erfolg durch die Ausstellungssäle führten und deren Lebenswege durch die einzelnen, großen Galeriebilder bezeichnet wurden, hielt sich Rethel an die nazarenischen Normen der künstlerischen Tätigkeit. Er bewarb sich um große monumentale Aufträge oder arbeitete an graphischen Erfindungen. Die volkstümlichen Zeichnungswerke, die uns hier allein beschäftigen sollen, entstanden in folgender Reihe: 1835 „Der Rheinische Sagenkreis"; 1840 „Die Nibelungen" (Mitarbeit an der Wigandschen Ausgabe); 1841—44 Die Illustrationen zur „Allgemeinen Weltgeschichte" von H. von Rotteck; 1842—1844 „Der Karthagerzug über die Alpen"; 1849 „Auch ein Totentanz"; 1850 „Saulus—Paulus"; 1852 Beiträge zur illustrierten Bibel von Cotta und die „Psalmen".

„Der Rheinische Sagenkreis" ist eine Sammlung von Sagen, Legenden und geschichtlichen Erinnerungen, die sich an die Ruinen und Burgen des Rheinlandes knüpfen und die schöne Landschaft noch mit jenem poetischen Glanze umweben, dem sich der Reisende so gern hingibt. Die Herausgeberin Adelhaid von Stolterfoth, die die

Abb. 45. Alfred Rethel

Der Mäuseturm

Überlieferung in einfache Verse kleidete und jedem Gedicht eine englische Erklärung beifügte, dachte auch wohl daran, dem Reisepublikum in dem Buche ein Andenken anzubieten. Die Illustrationen wurden dem jungen Rethel übertragen und dessen Entwürfe von J. Dielmann für den Buchdruck lithographiert. Die Zeichnungen Rethels sind in dem geistreichen Umrißstil abgefaßt, der durch Runge, Cornelius, Neureuther bekannt geworden war, aber auch in Düsseldorf etwa in Mintrop seine Vertreter hatte, und lassen von dem werdenden Talent nur eben die ersten Ansätze, aber immerhin die Klaue eines Löwen erkennen. In manchen Einfällen flackert die visionäre Bildanschauung des Künstlers blitzartig auf. Zu ihnen gehört „Der Mäuseturm" (Abb. 45). Die Sage weiß, daß der grausame Bischof Hatto von Mainz die hungernden, nach Brot schreienden Armen als Aufrührer verbrennen ließ und die von den Flammen Gemarterten höhnte: Hört Ihr die Mäuse pfeifen! Von Stund an wurde er, wohin er sich wandte, von Mäusen verfolgt und fand selbst auf dem festen Turm bei Bingen keine Ruhe. Nach dem Tode wurde seine Seele von den Geistern der verbrannten Opfer geplagt und gepeinigt. Rethel wählte in seiner Darstellung den unheimlichsten Moment der Handlung. Die Gespenster umfliegen den Turm als klagende Schatten. Ihre Gebärden und ihr Ausdruck sind so gequält, als ob sie noch die Flammen des Scheiterhaufens spürten. Eine Mutter mit dem Kinde schwimmt verzweifelt arbeitend durch die Luft heran; an den Mauern klettern die Seelen mit der Mühe und Schwere Lebender herauf. Nur ihre Erscheinung ist gespenstisch, ihr Leiden ist noch von dieser Welt. Das Motiv dieses Widerspruchs ist von Rethel mit psychologischer Meisterschaft durchgeführt worden. Jede Bewegung wird von diesen körperlosen Wesen mit einer leidenschaftlichen Verbissenheit ausgeführt, als wären es wirklich Handlungen, auf denen ein ewiger Fluch lastete, und die sich immer zur selben Stunde wiederholen müßten. Das Besondere dieses Stils mag von Cornelius eingegeben sein, an dessen Blatt aus dem Faustzyklus (Abb. 15) „Der Rabenstein" die grotesken Wesen in der Luft erinnern. Einzelheiten der Zeichnung wie das Handgelenk des von rechts heranfliegenden Alten sind ohne die Cornelianische Manier sogar kaum denkbar. Ganz original ist von Rethel indes die Übereckstellung des Turms empfunden, der aus dem Unsichtbaren in die Szenerie herein emporwächst und mit seiner Vorderkante beunruhigend körperhaft den Bildrand überschneidet.

Von den „Nibelungen" war schon im Kapitel über die monumentale Ausdruckskunst die Rede. (Vgl. S. 45.) In diesen Holzschnitten hat Rethel seinen Stil von allen Schlacken der Düsseldorfer Schulung gereinigt und seine persönliche Art zu zeichnen, zu komponieren, zu erzählen ausgebildet. Die Erfindung erhält dramatische Spannung; die Einzelfigur strafft sich in Haltung und Geste; der Strich wird herb und charaktervoll. Jener Typus eines Helden wird gefunden, der nie anders als in verschlossenem Ingrimm und würdevollem Zorn handelt, der aber trotzdem für die innere Aufwallung eine sehr beherrschte Geste hat.

Die Illustrationen zu Rottecks Weltgeschichte waren eine Gelegenheitsarbeit, die den

Künstler nur technisch fördern konnte. Das vorgeschriebene Taschenformat war der inneren Größe der Erzählungskunst Rethels so entgegengesetzt, daß peinliche Widersprüche zwischen Bildumfang und Bildinhalt hier nicht ausbleiben konnten. Aber auch dem Stoffe konnte Rethel nur teilweise folgen. Der romantische Erzählungsstil war das künstlerische Abbild allgemeiner Idealvorstellungen und vermochte wohl das antike und mittelalterliche Heroentum, wie es in der Volksphantasie in mehr mythologischer als historischer Form fortlebte, bildlich darzustellen, aber nie das Kostüm und die Porträtähnlichkeit der neuen Zeit seit der Renaissance zu bewältigen, weil sich diese im Legendenton nie wiedergeben ließ. Das romantische, auf das Mittelalter eingestellte Empfinden konnte ebensowenig die moderne Zeit schildern, wie etwa das moderne Zeitempfinden Menzels romantischen Gegenständen hätte gerecht werden können.

Alfred Rethels geniale Begabung zur Geschichtsdarstellung, die sich in den Entwürfen zu den Kaiserfresken in Aachen schon angekündigt hatte, trat in den sechs Entwürfen zu dem „Zuge Hannibals über die Alpen" erstmals stärker hervor. Die Erfindung folgte dem Texte des Livius; die Bilder aber waren ursprüngliche Gesichte des Künstlers. Da die Originale (Dresden) in Aquarell ausgeführt sind und dem Künstler also das stilistische Mißverhältnis dieser wässerigen Technik zu dem überwältigend heroischen Stoff nicht bewußt geworden zu sein scheint, gibt sich hier einmal der Grad seiner Abhängigkeit vom Düsseldorfer Geschmack klar zu erkennen. Später wurden die Blätter von Bürkner in Holz geschnitten und in dieser Form allgemeiner bekannt. Die Zeichnung Rethels stand zu dem volkstümlichen Holzschnittstil in einem so organischen Zusammenhang, daß der Charakter seiner Entwürfe in den Schnitten, obwohl sie nicht von den besten sind, zur vollen Geltung kommt. Die romantische Idee der Einheit von Geschichte und Natur, wonach große geschichtliche Erregungen von großen Naturschauspielen begleitet werden, ist selten künstlerisch eindrucksvoller verkörpert worden, als hier von Rethel. Obwohl zu seiner Zeit die Alpen längst von den Menschen überwunden waren, vermag er sie in diesen Blättern wie eine Urformation, eine Wildnis von ewiger Furchtbarkeit und kahler Schrecknis darzustellen und unsere Vorstellungsgabe zu zwingen, sich auf den Standpunkt der antiken Afrikaner zurückzustellen. Die Bilder von den Nordpolgegenden erfüllen den modernen Menschen noch mit demselben geheimen Grauen. Frei von aller naturalistischen Charakterisierung, die hier lächerlich wirken müßte, beinahe ohne alle Vegetation, gibt das Gebirge dem schicksalsvollen Geschehen einen epischen Hintergrund. Rethel teilt die Handlung der Bezwingung des Hochgebirges durch ein afrikanisches Heer in fünf Akte und ein Vorspiel ein. Hannibal ist mit seinen Karthagern bis zum Fuße der Alpen vorgedrungen. (2. Blatt) Das Gebirge baut sich in drohender und zugleich lockender Riesengröße vor den Südländern auf, die vor dem fremden Bild von dunklen Ahnungen ergriffen werden. Bald geraten sie in Kämpfe mit den Eingeborenen (3. Blatt) oder verfallen gänzlicher Erschöpfung. (4. Blatt) Die Eisdecke bricht ein, und Mann und Tier stürzen

Abb. 46. Alfred Rethel

Der Karthagerzug über die Alpen. Blatt 1

in den Abgrund. (5. Blatt) Aber zuletzt siegt doch der menschliche Wille über die Natur, und die blühenden Ländereien Italiens liegen strahlend zu Füßen der Karthager. (6. Blatt) Die Person des Heerführers, die Rethel uns bis dahin vorenthalten hat, und die die geheimnisvoll treibende Kraft des ganzen Unternehmens darstellt, tritt nun aus dem Dunkel hervor und weist mit einer lautlos überzeugenden Geste auf das schöne Ziel. Die ganze Figur des Helden wird zu einer Gebärde des Triumphes. Rethel zeigt sich an einer Stelle zurückhaltend und beherrscht, wo jeder Düsseldorfer, aber auch jeder dichterische Zeitgenosse opernhaft geworden wäre.

Das erste Blatt (Abb. 46) gehört nicht eigentlich zur Geschichte, bereitet aber die Stimmung vor. Es versetzt uns in eine Zeit, die auf das große Ereignis als auf eine ferne Vergangenheit blickt. Gebrochene Sturmböcke, gebleichte Elephantenschädel sind als Zeugen des gewaltigen Zuges im Gebirge liegen geblieben. Die Ältesten unter den Bergbewohnern erzählen den Jungen von den sagenhaften Vorgängen. So wird ein Geschlecht dem anderen die Überlieferung weitergeben, und die Maßstäbe der Vorstellung von Hannibal werden sich bei jeder Generation vergrößern. Die romantisch-historische Phantasie wird durch diese Andeutungen in die höchste Spannung versetzt. Da es den romantischen Zeichnern im allgemeinen schwer fiel, Einzelfiguren ausdrucksvoll zu gestalten, vereinigte Rethel mehrere Einzelpersonen zu Gruppen, die sich wie Einheiten gegenüberstehen. Ein Chor der Alten erzählt, ein Chor der Jungen hört zu. Dadurch, daß zwei wie einer sprechen, drei wie einer zuhören, potenziert sich der Ausdruck beiderseitig.

Der Grundton der Folge, die Mitleidlosigkeit der Natur gegen ihre eigenen Geschöpfe, bricht im fünften Blatt (Abb. 47) in einem schrillen Klang hervor. Menschen und Tiere sind mit der Eisdecke in die Tiefe gestürzt und zerschmettert oder von kahlen Bäumen schrecklich aufgespießt worden. Das Bild gibt einen phantastischen Tumult von ungewöhnlichen, verzerrten Haltungen der Pferde, Elephanten und Menschenleiber. In ohnmächtiger Hilflosigkeit hängt der Afrikaner in den Bäumen. Auf einem Felsvorsprung erscheint gespenstisch ein Wolf, während sich die Geier schon auf den Opfern niedergelassen haben. Die Komposition ist ein Aufflackern von Bizarrerien und Wildheiten, aber diese Kleistische Gereiztheit und Maßlosigkeit wird von Rethel bildkünstlerisch beherrscht, und die notwendige Einheit wird durch keine Aufdringlichkeit zerstört. Die Bild-Erzählung kann der dichterischen Phantasie in alle Höhen und Tiefen folgen, wenn sie in Form und Stil streng innerhalb der von der Kunst selbst gegebenen Grenzen bleibt.

Nachdem Rethel die Arbeit an den Karlsfresken im Aachener Rathaus aufgenommen hatte (1847—52), kehrte er nicht mehr nach Frankfurt zurück, sondern verbrachte die Wintermonate gewöhnlich in Dresden. Dort entstanden auch seine letzten Zeichnungswerke, darunter im Winter 1848 die Totentanzbilder, die den politischen Bürgerkrieg behandelten und ihn entgegengesetzt der allgemeineren, jungdeutschen Auffassung pessimistisch als ein Spiel des Todes deuteten. Rethel, der einen großen Sinn für die

Abb. 47. Alfred Rethel

Der Karthagerzug über die Alpen. Blatt 5

Abb. 48. Alfred Rethel

Auch ein Totentanz. Blatt 2

Abb. 40. Alfred Rethel

Auch ein Totentanz. Blatt 4

Geschichte der Vergangenheit hatte, scheint an den Geschehnissen seiner Gegenwart nur die Kehrseite ihrer menschlichen Bedingtheit bemerkt und den Freiheitskampf des Volkes als eine Nutzlosigkeit und Torheit betrachtet zu haben. Die sechs Zeichnungen, die von Gaber in Holz geschnitten wurden, bekamen den Titel „Auch ein Totentanz". Gewiß ist im gesamten Umkreis nichts geschaffen worden, was dem Geiste der mittelalterlichen Holzschnittkunst in Erfindung und Ausführung so nahe kam, wie diese Totentanzbilder, aber man wirft einen tiefen Schatten auf Rethels Werk, wenn man gleich Dürer oder Holbein zitiert. Denn die Vorzüge seines Stils, daß Zeichnung und Schnitt außerordentlich einfach sind und beinahe nur darin bestehen, die Maserung des Holzes eigentümlich dekorativ bald zu betonen, bald zu löschen, erscheinen neben jedem Holzschnitt des 15. oder 16. Jahrhunderts als eine Verlegenheit. Die besondere graphische Diktion, die jeden Druck von Dürer über das Bildliche hinaus so interessant macht, fehlt dem romantischen Zeichner Rethel, dessen Erfindungen allein von der Kraft der Bildphantasie leben. Die Komposition des „Totentanzes" ist ähnlich angelegt wie die des Hannibalzuges. Auf eine Einleitung folgt die Handlung in fünf Abschnitten. Die Spannung der Vorgänge steigert sich bis zu einem dramatischen Höhepunkt im vorletzten Bild; der Schluß bringt, hier freilich im tragischen Sinn, die Lösung. Das erste allegorische Blatt würde ohne die erklärenden Verse (von Robert Reinick) kaum zu verstehen sein. Der Tod kostümiert sich mit den sensationellen Insignien des Revolutionshelden. List und Lüge reichen ihm Schwert und Wage, die sie der Gerechtigkeit abgenommen haben. Tollheit und Blutgier bringen Streitroß und Sense, die Eitelkeit setzt ihm den kecken Hut auf. Diese Denkmalsallegorik mutet wie eine Geschmacksreminiscenz aus dem 18. Jahrhundert an und zeigt den Künstler wenig gut beraten.

Zweites Bild. Der Ritt kann beginnen (Abb. 48). Die klappernde Mähre trägt den unheimlichen Gesellen (man beachte die Bildproportion), der sich durch die demokratische Zigarre ein volkstümliches Ansehen geben will, der Stadt zu, die durch die Umrisse von Kirche und Mauer mehr abstrakt angedeutet als bildlich dargestellt wird. Alles wendet sich von dem Reiter ab. Die Raben fliegen krächzend auf, die Bauern fliehen, und selbst der Rauch der Schlote wird wie von einem vorauseilenden Winde fortgetrieben. Die Bewegung des Bildes ist in dem starken Ausdrucksmotiv des rhythmischen Auf und Ab des Reiters im Sattel zusammengefaßt, und hier wird die Suggestion der Darstellung so intensiv, daß man das Traben des Pferdes auf der Straße mit dem inneren Gehör zu vernehmen meint.

Drittes Bild. In der Stadt sammelt der Freiheitsheld das dummgläubige Volk um sich und will ihm mit rednerischen Kunststücken weismachen, daß eine Krone nicht mehr wiege als ein dünnes Pfeifchen. Die Zuhörer lachen über den Witz und merken nicht, daß der Tod die Wage an der Zunge hält. Die Menschen Rethels handeln wie unter der magnetischen Einwirkung eines fremden Willens, und wenn sie nur einen Arm heben,

Abb. 50. Alfred Rethel

Auch ein Totentanz. Blatt 6

so führen sie diese Bewegung so schwer und ausdrucksvoll aus, als wäre es eine anstrengende Leistung.

Viertes Bild (Abb. 49). Der Tod versetzt durch seine demagogischen Reden das friedliche Volk in höchste Erregung, und als er ihm das Schwert „Volksjustiz" hinreicht, entlädt sich der lang aufgespeicherte Haß gegen die Machthaber in einem Schrei der Freiheitsgier, und die Masse greift nach der Waffe wie der Ertrinkende nach dem rettenden Balken. Das Schwert schwebt wie ein Zauberstab über dem Volke, das der Tod nach seinem Willen leitet. Man sieht eine Woge von verzerrten Gesichtern, verlangenden Leibern, gereckten Händen, ohne im einzelnen zu wissen, wem sie gehören. Rethels Charakterisierung geht noch weiter: die Masse hat viele Rücken und wenig Köpfe. Die Komposition ist wieder geladen von Disproportionen: vorn übergroß die Gestalt des Todes und des Fahnenträgers, hinten das heranrückende Militär so klein wie ein Bleisoldatenheer.

Fünftes Bild. Das Militär siegt. Die Barrikaden krachen vom Einschlag der Geschosse, die Balken, Menschen und Steine durcheinander schleudern. Nur der Aufrührer bleibt unverwundet, denn er ist ja der Tod. Jetzt hebt er den Mantel und zeigt sein Skelett. Seine Opfer aber sind hilflos der Macht der physikalischen Berechnung überliefert: die Kraft der Kugeln bricht kein Herzensmut und keine Freiheitslust; sie drängt mitleidslos nach dem Ziel.

Sechstes Bild (Abb. 50). Als die Barrikaden geborsten sind und aus den Trümmern der niedergebrannten Häuser der letzte Rauch aufsteigt, entfaltet der Tod sein Panier und reitet über die Leichen hinweg von dannen. Der Sieger mit dem Lorbeer gekrönt, der nur Schrecken und Trauer verbreitet, ein Hohn den Hinterbliebenen, die die Väter beweinen, und den Verwundeten, die schaudernd erkennen, von wem sie aufgewiegelt und betrogen wurden. Auch bildkünstlerisch wird der reitende Tod, dessen Mähre müde über die Barrikaden stampft und das Blut der Toten leckt, zum stärksten Exponenten der tragisch dunklen Stimmung des Blattes. Die großen Motive der Rethelschen Erzählungskunst häufen sich hier. Wie die volkstümliche Phantasie vor dem Grotesk-Furchtbaren nicht zurückschreckt und es oft unmittelbar dem Rührseligen gegenüberstellt, so erhebt sich hier einerseits ein Sterbender, dessen Kopf von mantegnesker Größe ist, ein letztes Mal vor der Erscheinung des Todes, während auf der andern Seite eine Frau und ein Kind sich ganz ihrem Schmerz überlassen, ohne von der Größe der Stunde etwas zu ahnen. Das Pferd gehört derselben Rasse dämonischer Wesen wie die Tiere des Mephistopheles, die ihn und Faust entführen sollen (Abb. 17). Auch in dieser Schlußszene ist das Militär nur wie eine beiläufige Situationsbeobachtung gegeben. Von einer abziehenden Abteilung von Soldaten sieht man das letzte Glied zwischen den Häusern verschwinden: man glaubt dabei, ein ganzes Aufgebot von dröhnender Macht und Ordnung zu hören. So ist in diesem wunderbaren Bilde auch das letzte lebendig und ausdrucksvoll geworden. Die weißen Nebel schwimmen auf dem dunklen Grund in gelöster Weichheit, alles Starre

und Krampfige der vorangehenden Kompositionen hat sich hier zu einer Stimmung tiefer Resignation beruhigt.

Das Bild des Todes mußte sich der kranken Seele des unglücklichen Künstlers tief eingeprägt haben, denn er hielt an ihm mit einem gewissen Interesse fest. Das Thema, wie der Tod den Menschen bei den mannigfachsten Gelegenheiten überrascht und oft unter ganz außergewöhnlichen Umständen an ihn herantritt, gab ihm die Veranlassung zu einigen Entwürfen eines bürgerlichen „Totentanzes", die freilich nicht zu einer Folge vereinigt wurden. Zwei davon sind als Holzschnitte unter dem Titel der „Tod als Freund" und der „Tod als Feind" in den Handel gebracht worden und haben sich im Volksbewußtsein um der Antithesis ihrer Bedeutung willen zu einer unzertrennlichen Einheit verbunden, die vielleicht doch über die Absichten des Künstlers hinausgeht. Eine dritte Zeichnung, die nicht in Holz geschnitten wurde, stellt den Tod als Diener dar und behandelt eine wahre Begebenheit, wonach in einer Gesellschaft ein Vortragender in dem Momente vom Schlage gerührt wurde, als ihm der Diener ein Glas Wasser überreichte. Auch der „Tod als Feind" geht auf ein tatsächliches Vorkommnis zurück (Abb. 51). Im Jahre 1831 traten in Paris auf einem Maskenfest plötzlich ein paar Cholerafälle auf, und die Masken stürzten beim Tanze tot zu Boden. Rethel faßt das Thema wiederum von seiner kühnsten Seite und zeigt in der Erfindung einzelner Gestalten wie der „Cholera" mit der Geißel Möglichkeiten einer Phantasie des Schreckens, wie sie wohl die romantische Dichtung kannte, wie sie aber der romantischen Malerei vor Boecklin kaum bewußt wurden. Ein paar Tote liegen starr am Boden. Ihre Masken haben sich beim Falle auf ihren Gesichtern verschoben und dabei einen Ausdruck grauenhafter Blödheit angenommen. Der Tod mit tänzelnd gekreuzten Beinen fiedelt unentwegt weiter, während sich die wahren Musikanten scheu zur Türe hinausdrücken. Besonders diese Gruppe, aber auch die ganze übrige Darstellung ist eine Umdichtung der modernen Vorgänge in eine alte Legende aus der Zeit des schwarzen Todes. Mit dem Holzschnitt ist es wie mit dem Knüttelvers: er gibt jedem Stoff ungewollt ein altertümliches herbes Ansehen. Die Wirkung der Komposition wäre nicht so unerklärlich zwingend, wenn hier nicht alle Motive der Cornelianischen Ausdruckskunst noch einmal aufgerufen worden wären. Der Parallelismus der Leichen hart überschnitten von der Vordergrundfigur des Todes, der Wechsel der Proportionen vom „Tod" zur „Cholera", schließlich der monumentale Block der schräg ins Bild gesetzten Brüstung sind die Mittel, durch die das Unheimliche des Bildes anschaulich wird.

Der „Tod als Freund" (Abb. 52) ist der Stimmung und der Bildanlage nach tatsächlich das Gegensätzlichste, was sich zum „Tod als Feind" denken läßt. Der Tod kommt als Pilger zu einem alten Glöckner und verrichtet, da der Greis entschlummert ist, seinen Dienst. Er läutet das Ave Maria. Das geräumige, offene Turmgemach ist erfüllt vom Glanz eines sinkenden Sommerabends und vom Frieden der entschlafenen Seele. Ein kleines Stilleben auf dem reinlichen Tisch erzählt von den einfachen Gewohnheiten des

Abb. 51. Alfred Rethel — Der Tod als Feind

Türmers, dessen Leben war wie sein Tod. Die Komposition ist von ruhigem Gleichmaß, die Stimmung lyrischer als irgendwo bei Rethel.

In den kleinen Monatsbildchen des Kalenders vom Jahre 1851 nähert sich Rethel einmal der liebenswürdigen Art Schwinds und Richters. Diese Zeichnungen sind wie

Abb. 52. Alfred Rethel

Der Tod als Freund

volkstümliche Scherzsprüche auf die einzelnen Monate. Wie der Wechsel der Jahreszeiten vom Kinde lebhafter empfunden wird als vom Erwachsenen, so erzählt Rethel den Ablauf des Jahres vom ersten Strahl der Märzsonne bis zum Aufleuchten des Weihnachtsbaumes in Kinderszenen. Im November (Abb. 53) sitzen die Kinder in der schummerigen Stube

und erzählen sich gruselige Geschichten, bis sie sich alle vor den natürlichsten Dingen fürchten.

Alfred Rethel war den Holzschnittmeistern an Können und Größe der Anschauung überlegen und reichte in der Dimension seines künstlerischen Wollens beinahe an Cornelius heran. Seine große romantische Seele lebte aber, und dieser Gegensatz ist tragisch, in einem modern konventionellen Körper. Rethel tritt als Mensch hinter seinem Werke so sehr zurück, daß sein starkes Fühlen losgelöst erscheint von jeder menschlichen Beziehung. So fehlt ihm das eine, was den romantischen Künstler erst zur bedeutenden Kulturerscheinung macht, die Verbindung von Künstlertum und Menschentum. Während Runge, Cornelius, Schwind Persönlichkeiten sind, denen die Kunst nur eine Seite ihres Wesens bedeutet, ist Rethel modern realistisch der Künstler von Beruf. So fand seine Kunst im Empfinden des Volkes nicht die breite Resonanz, die die romantischen Persönlichkeiten zu wecken vermochten, wurde aber dafür dem gebildeten Auge und Sinn zu einem seltenen Erlebnis, das auch vor den großen Eindrücken der alten Kunst nicht verblaßt.

Abb. 53. Alfred Rethel Monatsbildchen

Moritz Schwind

Das Märchen hat einen mächtigen Beschützer, der es mit einem tiefen, grünleuchtenden Mantel umhüllt; das ist der Wald. Solang es einen Wald gibt, der unter lichtfunkelnden Kronen und Wipfeln dämmerige Räume verbirgt und darin das wunderbar stille Leben der Natur von der Außenwelt abschließt, wird das Märchen eine Heimat haben. Der Wald gehört nicht eigentlich zu einer Landschaft, sondern bildet in der Landschaft ein Reich für sich, das den Wanderer durch viele dunkle Tore lockt. Die romantische Phantasie, deren Wesen es ist, liebend in alle Geheimnisse einzudringen und ihr inneres Sein zu ergründen, erschloß dieses Reich und trug tausendfältige Schönheiten heim. Sie lehrte den Menschen mit hellen Sinnen das Leben des Waldes aufzusaugen und das Raunen und Flüstern seiner unaufhörlichen Bewegung zu verstehen. Die Bäume atmen, die Luft singt, zwitschert, zirpt, die Blumen zittern im schwankenden Licht. Der Wald, der in sommerlicher Glut in panische Verschwiegenheit versinkt, bricht im Wintersturm in leidenschaftliche Urlaute aus. Immer wechselt das Maß der Dinge und des Lebens, wo im Dunklen die Wildheit der Tiere lauert und unter ihren Füßen die mikrobische Wesenheit der Kerfe im Moose die unendlich verschlungene Bahn eines kurzen Erwachens zieht. Der Mensch wird nie vermögen, die Fülle der sinnlichen Reize, die im Walde auf ihn eindringen, im Bewußtsein aufzufangen und zu bewältigen. Geruch und Getast werden hier ebenso stark angeregt wie Gesicht und Gehör, und das Ich löst sich auf in eine Summe von Einzelerlebnissen. Die Sinne arbeiten mit Lust und führen der Phantasie immer neue Eindrücke zu, die sie zu Bildern und Gestalten umdichtet. Das Romantische an diesem Erleben des Waldes ist, daß es durchaus subjektivistisch ist. Die romantische Seele fand Ähnliches in der Musik. Auch die Musik erschien nach außen als ein geschlossenes Gefüge einer symphonischen Harmonie. Die Melodien aber trugen die Seele wie auf unsichtbaren Wogen davon und befreiten sie vom Zwange des Bewußtseins, bis sie sich in lustvollem Fühlen vergaß. Wie im Walde wurde das Ich in der Musik in einen traumhaften Zustand versetzt und erlebte ein unwirkliches Dasein; wie dort blieben die Sinne aber dabei wach und erfrischten sich an den Lautschönheiten und Klangreizen der einzelnen Töne und Akkorde, die ihnen in reichem Wechsel geboten wurden.

Moritz Schwind erfüllte eine sehr bedeutsame, sehr eigenartige Mission innerhalb der romantischen Kunst, daß er dieses Doppelerlebnis der romantischen Seele im Walde und in der Musik in sich künstlerisch zu steigern und durch seine Zeichnung in einen anschaulichen

Ausdruck zu übertragen vermochte. Eine Voraussetzung dazu lag schon im stilistischen Charakter der romantischen Zeichnung, deren dekorativer Rhythmus mit der Bewegung dahingleitender Melodien parallel verlief, und die insofern sinnlich und abstrakt zugleich sein konnte. Schwind stand der Natur sehr nahe. Sein Auge sah die Nebelgeister um die Büsche tanzen und unter kühlen Wurzeln Quellnixen sich schmiegen. Aber auch sein Ohr war ungewöhnlich fein und musikalisch ausgebildet. Die Umstände führten ihn mit den besten Musikern zusammen, und unter seinen liebsten Freunden waren die Komponisten zahlreicher als die Maler. Er war mit Schubert und Lachner sehr befreundet. Beethoven hatte in den letzten Tagen seines Lebens Schwinds Originalzeichnungen zum „Figaro" bei sich gehabt und sich an den musikalischen Erfindungen gefreut. Wirklich beleben die biegsamen Linien dieser Zeichnungen die Fläche wie das Spiel der Libelle ein stilles Wasser.

Während Rethels Holzschnitte deutlich erkennen lassen, daß der Künstler bei seinen Erfindungen mit monumentalen Maßen zu rechnen gewohnt war, beweisen Schwinds Wandmalereien umgekehrt, daß er ausschließlich auf die Arabeske und die ornamentale Zeichnung eingestellt war. Von jenen Aufgaben, die einem Künstler seiner Zeit würdig und ehrenvoll erscheinen mußten, fiel Schwind im Laufe seines Lebens ein ungewöhnlicher Teil zu, und in seiner Tätigkeit löste ein großer Auftrag den andern ab. Er wurde trotzdem nie ein Monumentalmaler, denn seinem Willen fehlte die mächtige, auf ein einziges Ziel gerichtete Bewegung, die ihn ergriffen und zum Ausblick auf das Ganze emporgetragen hätte. Rethel war von Natur zur Wandmalerei bestimmt, weil er die große Idee von der Geschichte in sich trug. Cornelius schöpfte die Kraft zu seinen umfänglichen Unternehmungen aus dem ethischen Grundgefühl, das seine Persönlichkeit durchdrang. Schwinds Lebensauffassung aber neigte zum Humor, und sein Interesse war deshalb vielzusehr auf den Menschen als Erscheinung gerichtet, als daß er von großen Ideen und überindividuellen Beziehungen der Menschheit hätte berührt werden können. Der Humor verbreitet eine geistige Atmosphäre um sich, in der sich die Geste der Monumentalität nicht mehr halten kann. Er neigt überall da zur bunten Individualisierung des Weltbildes, wo das Monumentale nach Verallgemeinerungen strebt.

Schwind trat mit 30 Jahren in die Reihe der in höfischem Dienst beschäftigten Künstler. Seine Fresken in der Residenz zu München und im Schloß zu Hohenschwangau sind, obwohl in der Laune original, in der Form noch nicht ausgereift. Zehn Jahre später malte er beträchtliche Teile der Karlsruher Kunsthalle aus, und in den 1850er Jahren wurde er zur schönsten Aufgabe berufen, die das romantische Deutschland zu vergeben hatte: er sollte die wiederhergestellte Wartburg bei Eisenach mit Fresken schmücken. Seine Malereien wurden im wörtlichen Sinne des Wortes ein Schmuck der Wände, denn sie sind nach einem dekorativen Gedanken entworfen, indem sie wie Teppiche an den Wänden hängen. Zudem entnahm Schwind dem Stil mittelalterlicher Gewebe das Motiv des ornamentalen Grundes, in dem die figürliche Darstellung eingebettet wird, wobei seine Ranken jenes

feine Muſter dekorativer Linien bloßlegen, das tatſächlich oder imaginär jeder romantiſchen Zeichnung oder Bild-Erzählung zu Grunde liegt. In den Jahren 1864—67 malte der Künſtler im Auftrage ſeiner Vaterſtadt Wien das Foyer der Hofoper aus.

Den perſönlichen Stil Schwinds glaubte ein zeitgenöſſiſcher Schriftſteller (Ludwig Pecht) am beſten durch die Umſchreibung charakteriſieren zu können, Schwind ſtelle eine eigentümliche Miſchung von „Dürer, Raffael und Antike" dar. Dieſes Urteil, das heutzutage als Kritik einer eklektiziſtiſchen Kunſt aufgefaßt würde, war durchaus als überzeugte, hohe Anerkennung ausgeſprochen worden. Zu jener hier ſchon allgemein für die romantiſche Zeichnung angenommenen Verſchmelzung von gotiſcher und renaiſſanciſtiſcher Linie, die mit den Namen Dürer und Raffael bezeichnet wird, käme in der „Antike" noch jenes liebenswürdige, ſinnliche Element der Schwindſchen Zeichnung hinzu, das ſeine letzte Eigenart erſt ausmacht. Schwind kam mit der Antike ſtofflich in ein näheres Verhältnis, als er in der Karlsruher Kunſthalle die von Goethe beſchriebenen Philoſtratiſchen Gemälde zum Vorwurf der Wand- und Deckenmalerei wählte und auch die Olympiſchen Spiele in einem Frieſe darſtellte. Er behandelte das Thema mit einer geiſtreichen Leichtigkeit und einem helleniſtiſchen Schmelz in Anordnung und Bewegung, wie es kein Nazarener und kaum Genelli vermocht hätte. In dieſem Stoffe offenbarte ſich ſein dekoratives muſikaliſches Talent freier und ungebundener als je. Schwind hob ſich von einer nazareniſch abgebleichten Umgebung auch menſchlich durch ein „antikes" Temperament ab, das ſich in ſeinem zornigen Blute und der robuſten Bejahung des Lebens kundgab.

Daß ſich in Schwind ein graphiſches Talent von ganz beſonderer Art ankündigte, wurde ſchon bei ſeinem erſten Auftreten von berufener Seite bemerkt. Goethe ſchrieb, als ihm die „Titelvignetten von 1001 Nacht" (1825) zu Geſicht kamen, einiges darüber im ſechſten Band von „Kunſt und Altertum", wo (gekürzt) zu leſen iſt: „Es möchte ſchwer ſein, die guten Eigenſchaften dieſer Arbeiten in wenig Worte zu faſſen. Wie mannigfaltig bunt die Tauſend und eine Nacht ſelbſt ſein mag, ſo ſind auch dieſe Blätter, überraſchend abwechſelnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätſelhaft aber klar, barock mit Sinn, phantaſtiſch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geſchmack, durchaus originell, ſo daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen." Trotz reicher Vielſeitigkeit und ſchwankenden Taſtens zeigen ſchon die Jugendwerke des Künſtlers ein paar Grundeigenſchaften ſeines Stils: das Unermüdliche, Tätige und Wechſelnde der Bildphantaſie, die fließende, ornamentale Bewegung, die jeden Gegenſtand in Handlung und Erzählung auflöſt, den Trieb nach Zuſammenhängen und Reihen von Entwürfen. Nicht nur die Graphik, auch die Gemälde brachte Schwind gern in Mehrzahl unter eine zykliſche Idee; er wollte z. B. keines der Reiſebilder aus der Hand geben, bis nicht alle vierzig vollendet waren. Es iſt darum zu wenig geſagt, wenn man ihn einen trefflichen Illuſtrator nennt, denn ſeine Illuſtration iſt eine innige Verbindung des Dekorativen des Buchſchmucks mit der Freiheit der Erzählung und verſchmelzt Rezitativ und Koloratur in eins.

Schwind bildete seine Handschrift verhältnismäßig spät zu dem unverkennbaren Charakter aus, in dem sie uns vertraut ist. Solange er auf Broterwerb angewiesen war, zeichnete er für die verschiedensten Gelegenheiten und Auftraggeber Buchillustrationen, wobei er sich dem Stoffe anpassend bald einer ältern, bald einer neuern Manier bediente. Es gebrach ihm nie an barocken Einfällen und noch weniger an der Neigung, der Zeichnung eine diskrete Beimischung von Komik zu geben, die er nur selten unterdrückte.

Abb. 54. Moritz Schwind Pfeifenkopf

Zu den frühesten Arbeiten gehören sechs Lithographien zum „Robinson", die er mit 17 Jahren machte. Bar aller Sentimentalität setzen sie sich vielmehr über den Ernst der fremdländischen Ereignisse mit einer gewissen witzigen Eleganz der Zeichnung und einer anmutigen Naivität der Erzählung hinweg. Einige Namen der zahlreichen Folgen, die in seinen Lehrjahren in Wien, Rom, München entstanden sind, mögen einen Begriff davon geben, wie Schwinds Erfindungstalent sich mit dem zeitgenössischen literarischen Geschmack auseinandersetzte. Es wurden bekannt „ein Ritterspiegel", „Gräber und Todesgedanken" (das Dunkle der Todessymbolik in ein Bündel leichter Lichtstrahlen von Ornamenten aufgelöst), „Vignetten zu 1001 Nacht", „Krähwinkeliaden", „Verlegenheiten", „Trachtenbilder", „Kinderbelustigungen", „Illustrationen zum Taschenbuch", „Vergißmeinnicht" und „Wein- und Rauchepigramme". Diese letzte Folge (1833) paraphrasierte in 42 geistreichen Ornamenten das Thema der Lust am Rauchen und Trinken und wurde später mit Versen von Ernst von Feuchtersleben als „Album" herausgegeben. Die Ornamente stellen teils kunstgewerbliche Gegenstände, Pokale, Pfeifenköpfe dar, die durch die trockene Unzuträglichkeit des damaligen Geschmacks bisweilen befremden, und auch die Verse sind nicht immer die besten. Hingegen löst die Komposition des Pfeifenkopfes mit dem Stimmungsbild einer winterlichen Bauernstube (Abb. 54) alle Gegensätze des Kunstgewerblichen und Bildlichen in einer wunderbaren graphischen Formel auf. Das Schmuckstück gibt eine ausführliche Beschreibung des Lebens der Bauern im Winter und geht in der künstlerischen Charakterisierung über die scheinbare Form eines geschnitzten Pfeifenkopfes weit hinaus, indem es stimmungsmäßig das Wohlgefühl, das ein warmer Ofen ausstrahlt, dem Betrachter mitteilen will. Die Linien begegnen und beschließen sich mit Gefälligkeit und Ruhe.

Unter allen Werken Schwinds verraten die Umrisse zur „Hochzeit des Figaro" seine Herkunft aus dem musikalischen Wien am deutlichsten. In diesen 30 Blättern, die den Hochzeitszug aus Mozarts Oper darstellen, vereinigt der Künstler seine Freude an festlichen

Abb. 55. Moritz Schwind — Fahnenträger aus „Die Hochzeit des Figaro"

Aufzügen, sein großes Geschick im wechselvollen Komponieren ähnlicher Gruppen und den einzigartigen Sinn für die Melodie der Linie zum ersten Male in einem Werke von ausgesprochenem Stilcharakter. (Vgl. Abb. 55.)

Als um die Mitte des Jahrhunderts (1849) in München im Zusammenhang mit der volkstümlichen Bewegung in Literatur und Kunst die „Fliegenden Blätter" begründet wurden, gehörte Schwind zu ihren ersten Mitarbeitern. Die romantische Zeichnung mit ihrer bürgerlichen Einfachheit einerseits und ihrer ausgebildeten Anlage zum Charakteristischen andererseits war das gegebene Ausdrucksmittel der unschuldigen Karikatur, die in dem neuen Unternehmen gepflegt werden sollte. Es kommt uns nicht darauf an, die Beiträge Schwinds zu den „Fliegenden Blättern" aufzuzählen, sondern ihren graphischen Stil aus dem Geiste der romantischen Bild-Erzählung heraus zu verstehen. Die „Akrobatischen Spiele" (Abb. 56) nehmen sich sogar wie eine Mustervorlage der romantischen Zeichnung aus, worauf ein Grundprinzip des Stils: die ornamentale Variation der Linie dargestellt wird. Ein Schema von 15 Punkten ist gegeben. Das Kunststück, das Schwind sich und den Akrobaten stellt, besteht darin, daß die drei Artisten dies Schema trotz ständigen Wechsels ihrer Stellung immer innehalten, indem sie mit ihren Köpfen, Füßen und Händen die Punkte berühren. In 17 Variationen (auf zwei Bogen, von denen hier der erste abgebildet ist) wandeln sie das Thema ab und ermüden nicht, stets neue Konfigurationen zu finden, denen sie obendrein noch einen scherzhaften Sinn unterlegen. Unzweifelhaft darf man in dieser Spielerei mit der Linie den Ausdruck eines längst ausgeschwächten gotischen Triebes wiederfinden, der schon die mittelalterliche Alphabetsornamentik (vgl. das Alphabet des Meisters E. S.) hervorgebracht hat.

Wenn die „Fliegenden Blätter" als humoristische Zeitung noch an eine gewisse Tendenz gebunden waren, so stellten die vom selben Verlag Braun und Schneider herausgegebenen „Münchner Bilderbogen" die freieste und selbständigste Form der romantischen Bild-Erzählung und des volkstümlichen Holzschnittes dar. Die „Bilderbogen", die einzeln verkauft die weiteste Verbreitung im Volke fanden, waren als großes, fortlaufendes Bilderbuch für Kinder gedacht. Es war natürlich, daß die Künstler auf die besonderen Bedürfnisse der Kinder Bedacht nahmen und ihre Zeichnungen auf einen einfachen, tiefen, warmen Ton abstimmten. Von den Bildern konnte mehr denn je gefordert werden, daß sie durchsichtig und schlicht, zugleich aber deutlich und stark genug waren, sich selbst zu erzählen. Das Künstlerisch-Formale sollte sich dem volkstümlichen Ausdruckszweck der Darstellungen selbstlos fügen und gerade in dieser Unterordnung eine gewisse Meisterschaft beweisen. Da das Gesichtsfeld der Kinder weniger umfangreich ist, sie aber darin im allgemeinen mehr und schärfer sehen als die Erwachsenen, hatten die Zeichnungen, ohne sich zu verzetteln, einen großen Reichtum an anmutigen Einzelheiten zu entfalten, die der kindlichen Phantasie immer noch etwas Neues und Interessantes zu entdecken und zu erraten ließen.

Abb. 56. Moritz Schwind

Münchner Bilderbogen: Akrobatische Spiele

Abb. 57. Moritz Schwind Christnacht

Moritz Schwind war nicht nur durch seine künstlerische Anlage, sondern auch durch alle menschlichen Gaben, auf die es hier ankam, zum Meister des Bilderbogenstils von Natur bestimmt. Manche seiner Bilderbogen sind klassische Ausprägungen des volkstümlichen Holzschnitts und geben die letzten Erfüllungen des Stilbegriffs der romantischen Zeichnung. Der Typus des Bilderbogens nahm wechselnde Gestalt an und widersetzte sich dadurch einer Erstarrung in Normen, die langweilig werden konnte. Einmal erzählt er kurze Geschichten (Der Bauer und der Esel, Das Märchen vom Machandelbaum 1856), ein andermal gibt er Phantasien über ein Thema (Der Winter 1847, Die Tierfabeln: Gute Freunde 1850), oder er stellt (woran Schwind nicht beteiligt war) Trachtenbilder, Schilderungen fremder Länder, historische Sittenbilder u. dgl. zusammen. Beliebt waren auch Gegenüberstellungen von guten und bösen Anlagen (Die Kinder im Erdbeerschlag) mit der Betonung des gerechten Ausgleichs in moralischen Dingen. War doch das Moralisieren des Volksmundes mit der unbewußten Kritik an den Menschen und der Welt etwas eminent Volkstümliches. Die Tierfabeln verraten den tiefen Blick Schwinds für das Wesen der Erscheinung. Wie er die Tiere beobachtet und in ihrer Unverkennbarkeit trifft, so auch die Menschen. Die Komik seiner Tiere entspringt darum nicht aus der witzigen Gegensätzlichkeit von Tierkörper und Menschengebärde, sondern aus der Einsicht in die Identität des Trieblebens bei Mensch und Tier.

Mit der Erfindung des „Winters" ist dem Künstler die Schöpfung einer sprichwörtlichen Figur gelungen. Die Gestalt des Winters und Weihnachtsmannes kann sich das Kind wenigstens im Bereich der deutschen Phantasie kaum mehr anders vorstellen als wie Schwind sie gezeichnet hat. Die Bilder wechseln. Der „Winter" will freundlich bei den Menschen einkehren und überall weiße Reinlichkeit verbreiten, aber er kann es niemand recht machen. Der Bauer weist ihn mürrisch zurück, und der Städter jagt ihn mit Ofenfeuer und Besen davon. In der Weihnachts-Nacht (Abb. 57) aber kann er ungesehen durch die leeren Straßen gehen und seine Geschenke ausbreiten. Lautlose Feierlichkeit umgibt ihn. Nächtliche Einsamkeit liegt auf dem verschneiten Marktplatz, der winklig zwischen Häusern liegt und sich im Schatten der Gassen verliert. Selbst der Ritter auf dem Brunnen wendet sich verschwiegen ab. Der Winter, nicht etwa ein Bürger, der sich als Nikolaus verkleidet hat, sondern ein eiskaltes Fabelwesen, dem der Blick gefroren ist, schleicht über den weichen Schnee und an den Fenstern der Menschen vorbei. Ein Bild des Friedens, verhaltene Stimmung, und doch setzt sich die Komposition aus lauter Motiven der Bewegung zusammen. Die Architekturen verschieben sich, und infolge ungewohnter Verkürzungen scheint sich die Figur des Winters wirklich nach vorn zu bewegen. Vorn links eine wunderbare Märchenarchitektur in Barock. Die Schatten verstärken noch den Eindruck einer unsichtbaren Bewegung.

Das Weihnachtsbildchen Schwinds streitet mit dem großen Weihnachtsbaum „Die Christnacht" Ludwig Richters um den Ruhm, die Empfindungen des volkstümlichsten Festes am reinsten und schönsten ausgedrückt zu haben, aber keines übertrumpft das andere. Die beiden Meister schildern nach ihrer persönlichen Art zwei verschiedene Seiten der Heiligen Christnacht, Richter ihre religiöse Poesie, Schwind ihre landschaftliche Stimmung.

Abb. 58. Moritz Schwind Winters Abschied

Ehe der Winter die Menschen verläßt, legt er dem Dichterkind Frühling ein Schneeglöcklein in die Wiege. (Abb. 58) Diesen poetischen Gedanken faßt Schwind in ein Bildchen aus dem winterlichen Volks- und Familienleben, das das Thema des Pfeifenkopfes (Abb. 54) neu variiert. Der Dichter mit der jungen Frau und dem Glück in der Wiege freut sich in der ärmlichen Dachstube der Behaglichkeit des Lampenlichts. Der Großvater gutmütig,

Abb. 59. Moritz Schwind — Der gestiefelte Kater

aber unbeholfen spielt mit dem Enkel. Die Wärme und frohlockende Sentimentalität dieser häuslichen Zufriedenheit empfindet man im Gegensatz zur kalten Nacht, die man hinter den Fenstern vermutet, doppelt. Auch hierbei kann man Richter zitieren, denn er hat das Motiv in seiner „Hausmusik" (Fürs Haus 1858), wo die Familie singt und musiziert, während draußen der Regen klatscht, mit starker Betonung des graphischen Kontrapunkts von Licht und Schatten verwendet, ohne von Schwind abhängig zu sein. Denn das macht gerade das Epische der volkstümlichen Holzschnittkunst aus, daß sie Ausschnitte aus dem typisch verlaufenden Volksleben gibt, die zum Erlebnis der Allgemeinheit gehören, und eine Geschichte des bürgerlichen Familienlebens der Zeit aufschreibt. Schwind und Richter verhalten sich in der Auffassung desselben Themas ungefähr wie Stilleben und Genre.

Es bleibt noch übrig, die Bilderbogen Nr. 48 „Der gestiefelte Kater" und Nr. 63 „Von der Gerechtigkeit Gottes" zu behandeln, in denen der Rahmen aller zeichnerischen, novellistischen, menschlichen Möglichkeiten der romantischen Bild-Erzählung am weitesten gespannt wurde. Wie barocke Brunnen, von verborgenen Quellen gespeist, übersprudeln und die Wasser sich in dekorativen Phantasien unaufhörlich erneuern, so ergießen sich alle Schönheiten der romantischen Empfindung und alle Heiterkeit des menschlichen Humors in die ornamentalen Erzählungen dieser Bilderbogen. „Der gestiefelte Kater" (Abb. 59) Schwinds ist eine Übertragung des Tieckschen Märchens in eine Bild-Erzählung, wobei Stoff, Zeichnung, Arabeske, Landschaft und Dekoration sich harmonisch durchdringen und in einem geläuterten „Bild" abklären. Das Ganze könnte vergleichsweise einen Teppich darstellen, auf dem in landschaftlichem Grund die Episoden der Erzählung erhaben gewirkt wären. Als Muster wäre dann auch jener dreiteilige Fries (an sich ein köstliches architektonisches Schmuckstück Schwindscher Laune) anzusehen, der den Bilderbogen bekrönend abschließt. Der Wechsel der darstellerischen Elemente, des Grundes und des Musters, des imaginären und des wirklichen Ornaments, der Ruhe und Bewegung ist sinnverwirrend und phantastisch, aber wirkt so wenig ermüdend wie der Wechsel der Eindrücke im Wald. Es ist die natürliche Projektion aller ungewöhnlichen und wunderbaren Beziehungen, die zum Märchen gehören, auf das graphische Bild, und die innere Verwandtschaft zwischen der Willkür des Märchens und der Willkür der Arabeske wird hier evident. Will man nun den Faden der Handlung freilegen und verfolgen, so beschreibt man die magische Figur einer hin- und herspringenden und sich mannigfaltig verschlingenden Linie. Man weiß nicht, wo anfangen, und wo aufhören, denn das Auge bleibt zuerst da hängen, wo die Geschichte zu Ende geht, indes diese da beginnt, wo das Auge zuletzt hinkommt, nämlich in der Ecke rechts oben. Das erste Kapitel ist von rechts nach links abzulesen. Diese Liebe zum Verkehrten und Überraschenden darf nicht verwechselt werden mit der grotesken Ironie der Tieckschen Erzählungskunst, denn während die Ironie mit Bewußtsein und Verstand irreführt, will Schwind nur das naive Auge durch Laune fesseln.

Einem jungen Müllerburschen ist von der ärmlichen Erbschaft des Vaters allein der Kater zugefallen. Als er über seine unglückliche Lage traurig nachsinnt, tröstet ihn das kluge Tier, indem es sich schmeichelnd mit dem Pfötchen an ihn schmiegt und ihm zuredet. So beginnt die Erzählung. Die Andeutungen des ersten Bildchens sind von eigentümlich primitiver Knappheit. Jedes Motiv eine andere Aussage, jedes Wort eine andere Stimmung. Der Ofen sagt Zimmer, das Rad Mühle, der Weg, der in die Landschaft führt, Fremde und das Kreuz Kirchhof, und dort liegt der Vater begraben. Der Kater verspricht seinem Herrn alles Glück im Leben: nur ein paar Stiefel muß er haben. Dieser Wunsch wird ihm erfüllt. Nun weiß er sich vor allem bei Hofe durch eine Gefälligkeit einzuführen, indem er mit Hinterlist und überlegener Tücke ein unschuldiges Häschen fängt und es dem Könige überbringt. Da dieser König und seine Prinzessin in einem Lande leben, wo es nicht viel Menschen gibt und ihnen das Regieren keine Mühe macht, langweilen sie sich ein wenig, besonders die Prinzessin. So fahren sie durch das Reich spazieren, eine hügelige Landschaft, über der ein klarer, heiterer Sommertag strahlt. Wald, Feld, Ernte, blaue Ferne, Vogelgesang, Burgen, Seen stimmen hier einen romantischen Lobgesang auf die Natur an und bereiten dem Märchen eine poetische Bühne. Der gestiefelte Kater hat das Spiel aufs beste eingeleitet. Er hat den Burschen in einem kühlen Weiher sich baden lassen und verbirgt nun seine Kleider, die einzigen Zeugen seiner Herkunft, im Gebüsch. Schon weiß der König, daß das Land, soweit das Auge reiche, dem Grafen Carabas gehöre, der eben im Bade von Räubern überfallen und seiner Kleider beraubt worden sei. Nun eilt der Kater vorbedacht durch die Felder, um die Bauern zu instruieren. Michel, Hans und Trine staunen das sonderbare Tier dumm an und sind mit allem einverstanden, ehe sie es begriffen haben. Nun gilt es, den wahren Besitzer des Landes, den Zauberer, auf seiner Burg aufzusuchen und womöglich zu überlisten. Der schlaue Kater bewundert seine Künste und seine Größe, aber das ginge doch wohl nicht an, daß der Riese sich auch in ein kleines Wesen verwandeln könne. Das glaube niemand. Der Riese fühlt sich gekränkt und verwandelt sich flugs in eine Maus, die der Kater totbeißt. Jetzt gehört das Schloß ihm, und er kann am Tore des nunmehr Carabasschen Parkes die hohen Herrschaften devotest empfangen und als maître d'honneur seines Herrn begrüßen. Der Müllersohn hat sich inzwischen in die neue Rolle des Edelmannes wohl gefunden und huldigt der Prinzessin mit Würde und Anmut. Mit diesem Einzug schließt das Märchen wie eine Oper.

Hat man den Kreuz- und Querzug dieser Handlung von Episode zu Episode entdeckt, so hat man den Inhalt des Bildchens erst zur Hälfte erschöpft. Was links und rechts vom Wege liegt, ornamentiert die Erzählung, und erst die Fülle der Überraschungen in der Schilderung von Mensch, Tier, Landschaft und Architektur macht das Märchen zum Märchen. Die Typen des väterlich-nachsichtigen Königs, des klugen, koketten Prinzeßchens, des schönen Jünglings sind aus Wahrheit, Ironie, Menschlichkeit und Poesie gleichermaßen zusammengesetzt, und der gestiefelte Kater, ob er den Kavalier, den treuen Freund

oder den Jägersmann spielt, verleugnet weder im Ausdruck noch in Gebärde ein einziges Mal seine Katzennatur. Weil Schwinds Zeichnung wie die romantische überhaupt ganz unnaturalistisch ist, vermag sie das Widerspruchsvollste in der Form zu vereinigen und jede Linie, jeden nebensächlichen Zug, den Kontur einer Wolke, den Zickzack einer Dachfahne zum Stimmungsträger umzudichten. Die Erfindung von Architektur und Kostüm ergibt neue Mittel der Bereicherung und Charakterisierung, durch die das Bild in der Erzählung weit über die Grenzen des Wortes hinausgehen kann. Der Barock, der Stil verträumter Parkanlagen, prächtiger Kostbarkeiten, phantasievoller Schnörkel und Zieraten fügt sich (wie schon bei Eichendorff) wunderbar dem Märchenton ein und verbindet sich zwanglos mit der Volkstümlichkeit der mittelalterlichen Bauweise, die im Märchen so wenig fehlen darf wie in der romantischen Landschaft. Die Kutsche des Königs ist eine kleine zeichnerische Humoreske für sich, in der die karikierende Linie schärfer hervortritt. Das Ensemble der munteren Tiere, der steif etikettierte Kutscher, der zopfige Diener sind voller Laune, und es zeigt sich hier, um wieviel dekorativer, märchenhafter, illusionistischer das Kostüm des 18. Jahrhunderts ist als das heroische, ernste des Mittelalters. Das Märchen, dem der Fluß der Handlung alles bedeutet, ist in der Beschreibung selten eingehend und überläßt es der Phantasie des Lesers, sich von den Gegenständen genaue Vorstellungen zu machen. Der bildende Künstler steht hier vor der großen Schwierigkeit, daß er einerseits über die konventionellen Andeutungen des Märchenstils zur ausführlichen Bildanschauung gelangen muß, andererseits aber Vorstellungen des Lesers nicht an genaue, die Illusion zerstörende Wirklichkeitsbeschreibungen binden darf. Im Märchen steht vielleicht „in der Landschaft stand ein mächtiges Zauberschloß", und der Künstler muß nun die Phantasieanregung dieses Satzes in einen gleichwertigen Bildausdruck bringen. Man kann sagen, daß Schwind diese Schwierigkeit meisterlich überwunden hat.

Mit dieser Übertragung der Tieckschen Erzählung in die bildliche Anschauung war ein Wettstreit zwischen Dichtung und Malerei eröffnet, der mit einem Erfolge der Malerei endigte, indem Schwind den literarischen Stoff in eine Bild-Erzählung aufgelöst und von neuem bewiesen hatte, daß die Malerei über die Grenzen der beschreibenden Darstellung hinauswirken konnte. Das Thema der idealistischen Möglichkeiten der Malerei war unter den Romantikern schon immer mit Lebhaftigkeit erörtert und besprochen worden. Als im Berliner Romantikerkreis einmal über diese Frage gestritten wurde, erklärte sich Schinkel bereit, sofort mit dem Pinsel in der Hand zu beweisen, daß die Malerei der Dichtkunst in allem zu folgen vermöchte. Man kam überein, den Versuch zu unternehmen. Brentano erzählte eine phantasievolle Geschichte, und Schinkel übertrug, was er hörte, in seine künstlerische Ausdrucksweise. Bei dieser Gelegenheit entstand die „Ideale Landschaft" der Berliner Galerie.

In der Erzählung „Von der Gerechtigkeit Gottes" wandte Schwind einen anderen Kompositionstypus des Bilderbogens an. (Abb. 60) Die Handlung ist auf einem

dreigeteilten, aber in sich zusammenhängenden Streifen entwickelt. Ein kurzer Text hilft diesmal den Sinn der Bilder erklären. Die schlichten Worte enthalten ein gewisses Maß jener Lebensweisheit, die, ohne außerordentlich oder von besonderer Tiefe zu sein, allein durch ihr Alter und ihre anerkannte Gültigkeit das Volksgemüt ehrfürchtig stimmt. Da sie die innere Verwandtschaft des volkstümlichen Sprachstils mit dem volkstümlichen Zeichnungsstil bezeugen, lassen wir sie hier folgen: „Ein Einsiedler, den Zweifel überkamen an der Gerechtigkeit Gottes, wollte ausziehen sie zu suchen. Er verließ die Hütte und den stillen Wald und zog der Straße zu. Da gesellte sich ein Jüngling zu ihm, und sie reisten selbander. Gegen Nacht kamen sie an ein Schloß, wo sie freundliche Aufnahme fanden. Als sie des Morgens weiterwanderten, brachte der Jüngling einen Becher hervor, den er im Schlosse entwendet. Die zweite Nacht brachten sie bei einem Geizhals zu, dem morgens beim Abschied der Jüngling den Becher schenkte. Sie gingen durch das Dorf, und der unheimliche Jüngling trat in ein ärmliches Haus und forderte zu trinken. Kaum hatten sie das Dorf hinter sich, ging das Haus in Flammen auf und brannte nieder. Darauf eilten sie dem Gebirge zu, und aus einer einsamen Hütte tönte Jammer und Wehklage. Sie fanden die klagenden Eltern bei einem kranken Kind. Sogleich bereitete der Jüngling einen Trank, gab ihn dem Kinde, und es verschied augenblicklich. Da erschrak der Einsiedler, und er zauderte, dem Verdächtigen weiter zu folgen, der den Vater des Kindes zum Wegweiser genommen. Der Zorn übermannte ihn aber, als der entsetzliche Gefährte den Wegweiser von der nächsten Brücke in den Abgrund stürzte. Der aber entschwebte ihm und verwandelte sich in den Erzengel Michael. ‚Du spürtest', sprach er, ‚der Gerechtigkeit Gottes nach, und du hast ein Stück davon gesehen. Der Becher, den ich den guten Menschen nahm, war vergiftet, und der Geizhals wird seiner Sünden Lohn drin finden. Die armen Leute, deren Haus ich ansteckte, werden es wieder aufbauen und einen Schatz im Schutte finden. Das Kind, das ich von der Welt nahm, wäre zum Verbrecher und Sünder herangewachsen, denn der Vater, den ich in den Abgrund stieß, war ein Mörder und Räuber. So ist oft vor Gott gerecht, was vor Menschenaugen ungerecht ist.' Da ging der Einsiedler in seine Klause zurück und war von allen Zweifeln geheilt." Damit ist in Einfachheit eine anekdotische Begebenheit in der Art erfaßt, wie Hebel den „Kannitverstan" erzählt hat.

Der Bilderfries teilt die Handlung in neun Episoden, die ineinander verschwimmen oder durch dazwischenliegende Baumgruppen mehr verbunden als getrennt erscheinen. Schwinds starkes Naturgefühl vermag jeweils mit wenigen Motiven „Landschaft" zu geben. Mit dem Mönch, dem seine Klause zu eng wurde, und der an der Welt seinen Glauben erproben möchte, um darin Wunder über Wunder, Enttäuschung über Enttäuschung zu erleben, mit dem Jüngling, der geheimnisvoll auftaucht und mit derselben Verschlossenheit alle seine Handlungen verrichtet, wandeln wir an der Landschaftsdekoration und den einzelnen Vorgängen als unsichtbare dritte Person vorüber. Während die Beiden

Abb. 60. Moritz Schwind — Von der Gerechtigkeit Gottes

in ihrer Erscheinung gleich bleiben, werden die Erlebnisse, die sie auf dem Wege haben, immer dramatischer und unheimlicher. Schwind wird dabei in Beobachtung und Charakterisierung, hauptsächlich unter Ausnützung der Lichtgegensätze des Holzschnittstils, schärfer als üblich. Der Jüngling ist beim Auftreten in einen unwirklichen Halbschatten gehüllt. Das brennende Haus hebt sich als schwarze Silhouette vom hellen Grund ab, die Sterbeszene umgekehrt als weißer Ausschnitt vom dunklen Raum. Der herabgestürzte Bösewicht verschwindet als schwarze Masse im Abgrund. Wie eine Verwandlung in der Oper, man mag sie noch so oft gesehen haben, jedesmal verblüfft und überrascht, so nimmt sich die Schlußszene aus, wo der Jüngling von der Brücke entschwebt, größer wird und plötzlich als Engel in himmlischem Glanze erstrahlt. In einem stillen Waldwinkel, wo Rehe verwundert durch die Bäume lugen, verrichtet der Mönch von nun an pflichtgetreu und weltabgewandt seinen Gottesdienst.

Als Schwind schon in höherem Alter stand (1863), trat er noch in ein näheres, sehr freundschaftliches Verhältnis zu Mörike, der ihm nach Anlage und Richtung sehr ähnlich war, und in der Folge entwarf er zu mehreren Erzählungen Mörikes Zeichnungen, vor allem zu einer Prachtausgabe der „Historie von der schönen Lau" ein paar begleitende Illustrationen, die J. Naue radierte. Sie sind in einem leichtflüssigen, beinahe graziösen Umrißstil gehalten, der an die Jugendwerke anknüpft und sich zur Illustration, die sich einem Text unterordnen soll, besonders eignet. Selbst die Szene, wie der Bruder Küchenmeister die Nixe so laut küßt, daß es ein dreifaches Echo gibt (worüber die schöne Lau im Traume lachen muß), erscheint in dieser feinlinigen Andeutung nicht zu kühn. Nur daß vielleicht das Format (23×15 cm) im Verhältnis zur Durchsichtigkeit der konturierten Zeichnung zu groß gewählt ist. Den Spätstil des Künstlers zeigt die Vorliebe für kräftige, gesunde, ausgewachsene Menschenexemplare an. Wie die schöne Lau aus dem Brunnen steigt (Abb. 61) und von der Bäuerin gekleidet wird, ist in der vollendeten Charakterisierung der Gegensätzlichkeit der Naturschönheit der Nixe und der ländlichen Figur der Wirtin eine meisterliche Komposition. Die Mittel der Zeichnung sind aufs letzte eingeschränkt.

Ebenfalls einer freundschaftlichen Verbindung Schwinds verdankt die Lachnerrolle ihre Entstehung. Als Franz Lachner (1862) sein silbernes Bühnenjubiläum feierte, überreichte ihm Schwind als Festgeschenk eine gezeichnete Biographie auf einer Papierrolle von 12 m Länge. Diese Erfindung wiederholt den Typus der Streifenkomposition des Bilderbogens „Von der Gerechtigkeit Gottes". Die Übergänge von Episode zu Episode gehen auch hier meist unter in der wechselnden Dekoration, zu der die festliche Grundstimmung des Ganzen hier Anlaß gab. Wie im Leben Stunden stiller Arbeit und öffentlichen Wirkens, berufliche und persönliche Ereignisse, Freuden und Leiden in wilder Anordnung folgen, so sind auf der Rolle Szenen aus dem persönlichen Leben, Vorfälle aus kleinem Freundeskreis, große Erfolge im Theater und im Konzertsaal in ein zufälliges Nebeneinander gebracht. Die Bilder, die der Liebe des Künstlers zu seinem Freunde

Abb. 61. Moritz Schwind — Die schöne Lau

unaufhörlich entströmen, werden von seinem geübten Stift aufgefangen und in einer Perlenschnur von Vignetten, humoristischen Ornamenten und Arabesken aufgereiht. Die Lachnerrolle gibt das umfangreichste Beispiel einer romantischen Bild-Erzählung.

Wenn wir uns über den engen Kreis der Graphik Schwinds erheben und sein Gesamtwerk überblicken, bemerken wir, daß das Prinzip der ornamentalen Erzählung auch in seiner Malerei zur Anwendung kam (Vgl. Die Symphonie Abb. 31), ja, in seinen drei Hauptwerken sogar erst die letzte Erfüllung fand. Denn die unvergleichlich kühne Erfindung der Märchen vom Aschenbrödel, von den sieben Raben und von der schönen Melusine beruht auf dieser zauberischen Auflösung der graphischen Arabeske in Malerei. Diese drei Märchen stellen übereinstimmend die Handlung so dar, daß sie die wichtigen Momente herausgreifen, organisch verbinden und die inhaltliche Zusammengehörigkeit noch einmal durch eine architektonische Fassung betonen. Das Märchen vom Aschenbrödel (1852—54), als große Wanddekoration gedacht, ist besonders eigenartig in der Komposition (Abb. 62—66). Ein großes Wandfeld (1.20 × 4.30) ist in neun schmalere und breitere Streifen geteilt. Während auf den vier breitern die Hauptszenen als „Aufbruch zum Königshof", „Aschenbrödel auf dem Ball", „Der Schuh wird gefunden" und „Die Probe" dargestellt sind, werden die fünf schmalen Streifen nochmals horizontal unterteilt, und zwar so, daß eine Reihe von stärker gerahmten Quadraten in der Mitte von einer Reihe von Rechtecken oben und einer Reihe von Kreisen unten begleitet wird. In den mittleren Quadraten sind die erklärenden Nebenepisoden zum Aschenbrödel gemalt, in den Rechtecken aber das Märchen von Amor und Psyche (das Schwind besonders liebte und dreimal behandelte) und in den Kreisen das Märchen vom Dornröschen. Indem diese drei Märchen kanonartig in eine Bild-Erzählung verflochten wurden, genügte sich die romantische Lust an der Vermischung des Episch-Wunderbaren mit dem Ornamental-Sinnreichen in seltsamster Weise.

Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester ist in ein anderes dekoratives System gefaßt und darauf angelegt, Wirkliches und Unwirkliches, Wahrheit und Schein ineinander zu verschieben. Die Familie des Künstlers selbst hat sich in der Kinderstube versammelt, und jung und alt lauscht atemlos den Worten der alten Märchenerzählerin, die nichts anderes als eine symbolische Erscheinung des „Märchens" selbst ist und von der „Malerei" begleitet wird. Die Wand öffnet sich oben in einen romanischen Bogenfries, in dessen Feldern der Anfang der Geschichte erzählt und bis zu dem Gelübde geführt wird, das die Schwester zu siebenjährigem Schweigen verpflichtet. Diese Bogenarchitektur ist in den weitern Bildern, die fortan die ganze Höhe (0,76 cm) einnehmen, als Grundlage der Komposition verwandt (Abb. 67, 68), und dadurch wird die Illusion erweckt, als handle es sich um Wandmalereien, die in jenem Kinderzimmer rings um die vier Wände herumliefen. Wo die Darstellung breitere Flächen fordert wie bei der Wochenstubenszene oder im Schlußbild der Erlösung, sind die bogentragenden Halbsäulen fortgelassen, und es entsteht durch diesen Wechsel in der Breite der Felder, die bald einen, bald

Abb. 62. Moritz Schwind

Aschenbrödel (vgl. Abb. 63—66)

Abb. 63. Moritz Schwind

Aschenbrödel, Teilansicht mit 1. Bild

Abb. 64. Moritz Schwind — Aschenbrödel, 2. Bild

Abb. 65. Moritz Schwind — Aschenbrödel, 3. Bild

Abb. 66. Moritz Schwind — Aschenbrödel, 4. Bild

Abb. 67. Moritz Schwind

Von den sieben Raben I

Abb. 68. Moritz Schwind

Von den sieben Raben III

Abb. 69. Moritz Schwind — Die schöne Melusine

zwei oder drei Bogen umspannen, ein erfrischender Rhythmus der Bewegung, die die Erzählung weiterträgt.

Das Schema der schönen Melusine schließlich entspricht dem der Lachnerrolle und des Bilderbogens mit der Gerechtigkeitslegende. Dieser Zyklus war bestimmt, als Fries einen Rundtempel im Buchenwald am Starnberger See zu schmücken. Man hätte hier in einem zierlichen Monopteros gestanden und den Bilderkreis der Melusine an sich vorüberziehen lassen, endlos, wie es die Geschichte fordert, die immer wieder von vorn anfängt, und die stille Musik der leuchtenden Buchenblätter hätte das tieftraurige Lied von der Liebe, die am Zweifel starb, begleitet (Abb. 69). Es hat symbolische Bedeutung, daß dieser romantische Traum sich nicht verwirklichte.

Von diesen Märchendichtungen fällt ein verklärendes Licht zurück auf die trockenen, steinigen Wege, die die Nazarener wandelten, denn ihr beharrlicher Glaube an das zeichnerische Ideal und ihr mühevolles Streben, es zu erreichen, fanden in diesen Werken eine späte Rechtfertigung. In diesen Märchen sammelt sich alles, was als romantische Liebe, deutsche Phantasie, kindliche

Abb. 70. Moritz Schwind — Der Einsiedelmann

Sehnsucht, als Naturgefühl, Lebensweisheit, Gesinnung einem Geschlechte und einer Zeit Kunst, Leben, Dasein bedeutete. Von diesem Spiegel seines künstlerischen Wesens blicken wir auf die Persönlichkeit Schwinds zurück und erstaunen über die Weite und Stärke seines volkstümlichen Menschentums. Er stellte die Idee seines ganzen Zeitalters in sich vor als den Inbegriff der romantischen Weltunschuld, die mit Kinderhänden nach allen Dingen der Wirklichkeit, den großen und den kleinen griff und sie in der Reinheit seiner Phantasie in Bilder verwandelte. Seine Seele hob sich selbst in die Sphäre der Märchen und Legenden, da er wie sie die Menschen in ihren ewig rührenden Schwächen und Schönheiten sah und im Gleichnis darstellte. Die Deutschen lieben weniger die Sonne, die das Blut erhitzt und die Farben und Leidenschaften aufblitzen läßt, als das Sonnige, das als tausendfältiger Reflex des Sonnenlichtes von Blumen, Blättern, Schmetterlingen, dem Fell der Tiere und den Schuppen der Fische ausstrahlt und im Auge des Menschen als der Widerschein des Göttlichen glänzt. Die Natur Schwinds ist sonnig wie der Wald und das Märchen.

Am Schlusse ein Waldbildchen aus dem Bilderbogen „Der Einsiedelmann" (Abb. 70). Es ist auffallend, wie Schwind den Waldesduft in seiner abstrakten Zeichnung verlebendigen und in einem einzigen Baum die dämmerige Stimmung des „Im Walde drin seins" wachrufen kann. Die Äste und Wurzeln seiner knorrigen Tannen sind voll epischer Bewegung.

Moritz Schwind

Abb. 71. J. Führich. Solitudo

Joseph Führich

Die Leiste „Solitudo", die hier Schwinds „Einsiedelmann" gegenübergestellt wird, gehört zu den Illustrationen der „Nachfolge Christi" von Thomas a Kempis (Abb. 71). Sie ist dort jenem zwanzigsten Kapitel beigegeben, das von der Liebe zur Einsamkeit und zum Schweigen handelt, und das in den eminent modern-romantischen Grundgedanken ausklingt: „So oft ich unter Menschen war, kehrte ich als geringerer Mensch heim." Aber der Text des mittelalterlichen Theologen weiß nichts davon, daß man diese Solitudo in der abendlichen Stille des Waldes suchen soll, sondern kennt als Zufluchtsort der Besinnung nur die Klosterzelle. Führich übersetzt die Worte des asketischen Buches in ein romantisches Bildchen der Waldeinsamkeit und enthüllt in dieser Umwertung des Gedankens in einen Natureindruck und des Natureindrucks in eine Stimmung mit einem das Wesen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Zugleich vergegenwärtigt das Nebeneinander der Waldesbilder von Schwind und Führich, daß das romantische Naturgefühl in alle Töne des persönlichen Empfindens sich brechen konnte. Während Schwind durch die optischen Wirkungen der hellen Zweige auf dunklem Grund das atmende Leben des Waldes zu geben sucht, macht Führich die Natur zum Träger menschlicher Gefühle und Stimmungen. Der Wald der „Solitudo" wird zum Ausdruck der nachdenklichen Versunkenheit des Mönches. Der Mond geht auf (Kontemplation), und die Bäume lassen ihre Zweige hängen, nicht weil sie so gewachsen sind, sondern weil das Hängen die Stimmung des Verhaltenen, Abendlichen suggeriert. Schwind liebt die Natur als das erfrischende Element, das die Sinne der Menschen weckt und in Winterkälte, Sommerhitze, Regen und Trockenheit wechselt. Der Einsiedelmann ist selbst ein Stück Natur, unbewußt und naiv, mehr ein Fabelwesen denn ein christlicher Eremit. Auch möchte man in seinem Wald hinter jeden

Baum und Strauch sehen und irgend etwas Geheimnisvolles entdecken. Führich empfindet die Natur mehr, als daß er sie erlebt. Er sieht sie als Landschaft oder als ein Stück Geschichte, und sie wird ihm wie diese zu einem Trugbild unschuldiger Weltalter, das er mit den Farben seines religiösen Gemütes ausmalt. So bedeutet denn das Wort Stimmung, auf das die Naturanschauung Schwinds und Führichs gleichen Anspruch hat, bei beiden Künstlern etwas Grundverschiedenes. Stimmung kann objektiv oder subjektiv sein, in den Dingen liegen oder im Menschen. Eine Landschaft oder ein Architekturbild kann Stimmung haben, die auf den ästhetisch veranlagten Menschen sich überträgt, oder der Mensch kann Stimmungen unterworfen sein, starke seelische Veränderungen durchmachen und diese seinerseits auf die Welt und ihre Erscheinungen übertragen. Wenn auch die Stimmung der Natur nicht ohne Subjekt zu denken ist, so ist sie doch nicht von einzelnen Menschen in die Dinge hineingelegt, sondern die generelle Erfahrung einer künstlerisch und dichterisch gebildeten Kulturgemeinschaft. Schwind, für diese objektiven Stimmungen empfänglich, sättigt seine Märchen und Erzählungen mit natürlichen Stimmungswerten. Die Stimmung der Landschaften Führichs ist dagegen subjektiv, der Ausdruck seines starken religiösen Gefühls. Zwischen der Stimmung Schwinds und Führichs besteht aber auch ein Unterschied der Temperatur. Schwinds Stimmung ist kühl, metallisch, mozartisch, Führichs dagegen wie weicher Südwind, wie mildes Birkengrün, wie Grillparzer.

Der Künstler wuchs in einer kleinen Stadt in Böhmen auf und lebte hier in inniger Berührung mit der Natur und der heimatlichen Landschaft. In seiner Lebensbeschreibung erzählt er von dem besonderen Glücksgefühl, das er dabei empfand. (Vgl. Dreyer S. 71) „Der eigentliche Hintergrund meiner Liebhaberei (für das Landleben) war die Schönheit und Poesie des Hirtenlebens, für das ich schwärmte. Mein Vater unterstützte diese Schwärmerei mit der Erlaubnis, durch zwei Spätsommer die Kühe hüten zu dürfen, da es eben nichts Besonderes zu tun gab. Wer war glücklicher als ich. Überhaupt war es nie bloß das sogenannt Malerische allein, das mich anregte. Wenn ich, bei meiner kleinen Herde an einem Feldraine gelagert, die weite, schöne Gegend überschaute, über welcher die flatternden Wolkengebilde hinzogen und große wandelnde Schatten über Gebirge und Täler breiteten, wenn ich den Stimmen der Luft und Wälder lauschte, unterbrochen von dem feinen Gesange der Hirten, dem Brüllen und Blöken der Herde, dem Holzschlag aus dem Walde, dem Glucksen und Murmeln der Bäche, da bevölkerte sich die Gegend mit meinen Phantasien." In der Art, wie Führich hier auf die akustischen und optischen Anregungen des Naturbildes reagiert, möchte man eher einen Dichter als einen Maler in ihm vermuten und in seinem Landschaftsstil beinahe einen Abglanz von der pastoralen Naturpoesie des 18. Jahrhunderts wieder erkennen. Führich berührt sich darin trotz aller großen Gegensätze der Persönlichkeit und der Weltanschauung etwas mit Genelli, indem beide denselben Blick für die episch-patriarchalischen Formen der Natur und menschlichen Gesellschaft haben. Während aber Genelli das heidnische Altertum verehrt, lebt Führich

Abb. 72. Joseph Führich — Lob Gottes aus der Natur

als religiös tief empfindender Mensch ganz in den Vorstellungskreisen der christlich-biblischen Epik. Die Phantasien, mit denen er die Natur erfüllte, waren Bilder aus dem Leben Jesu und der Heiligen, und die Empfindungen, die er in seiner Naturanschauung ausdrückte, waren Frömmigkeit, Demut und Gottesliebe. Diesem religiösen Empfinden des Künstlers entsprach ein ausgeprägt kirchliches Denken des Menschen, das bisweilen betont unduldsam werden konnte. Es war mehr als nazarenische Einfühlung in mittelalterliche Verhältnisse, wenn er seine Kunst ausschließlich dem Dienste der Kirche weihte und besonders in späteren Jahren in Wort und Schrift, in akademischen Vorträgen und Flugschriften („Wissenschaft und Kunst") den kirchlichen Standpunkt mit Schärfe verteidigte. Auch Schwind und Richter waren von Grund aus religiös veranlagt, aber ihre Gläubigkeit war volkstümlicher, tendenzloser und äußerte sich bei Schwind als kindliche Anhänglichkeit an den lieben Gott, bei Richter als tiefer Ernst in der Lebensauffassung.

Joseph Führich, der im Jahre 1800 geboren wurde, kam mit 16 Jahren nach Prag und mit 27 nach Rom, wo er sich Overbeck und den Klosterbrüdern anschloß. Hier erlebte er den Glücksfall, daß er sich als Jüngster an der großen Manifestation der nazarenisch-christlichen Kunst in der Villa Massimi beteiligen durfte, da Overbeck zurückgetreten war und ihm den Tassosaal überlassen hatte. Die weiteren Schicksale des Künstlers, der in seine Heimat zurückkehrte, waren nicht ungewöhnlich. Zuerst einige Jahre in Prag beschäftigt, wurde er 1834 als Kustos an die akademische Galerie nach Wien berufen und erhielt daselbst später eine Professur. Durch seine schon etwas überholten Anschauungen wurde ihm seine Stellung von Anfang an erschwert, und da er Zeit seines Lebens bei seinen nazarenischen Überzeugungen verharrte, lebte er in beständigem persönlichen Widerspruch zu seiner Umgebung. Wenn er sich schon mit der naturalistischen Richtung seines Vorgesetzten Waldmüller nicht abfinden konnte, so mußten ihm die Triumphe Makarts als der gänzliche Verfall von Kunst und Sitte erscheinen. Auch in seinem Stil hielt Führich streng an dem einmal Angelernten fest, und es blieb ihm versagt, jene Metamorphose vom Italienischen zum Heimatlichen durchzumachen, die der Kunst Richters erst das wahre und echte Ansehen gab. Dieses Nichtvorwärtskönnen verstärkte die natürliche Neigung seines Gefühlslebens und seiner Kunst zum Rückblick auf das Vergangene. Man darf diesen unfreien Zug in der Persönlichkeit Führichs deshalb nicht übersehen, weil er in seiner Kunst ganz fehlt, und weil darin das eigentlich Romantische seiner Erscheinung in typischer Form zum Ausdruck kommt, daß er als Künstler nur Poet ist und seine Dichtungen von dem milden Licht einer alles umfassenden Menschen- und Naturliebe durchleuchtet sind. Die Schlacken seiner Theorie lösen sich in seiner schönen Seele in reine Bilder der landschaftlichen Stimmung auf. Selbst die dogmatischen Stoffe der Passion und des Marienlebens werden durch seine dichterische Kraft über den engeren Kreis der kirchlichen Formulierung erhoben und in einem altertümlichen Legendenton wie Volksdichtungen aus der deutschen Vergangenheit erzählt. Dadurch daß Führich jedes

Abb. 73. Joseph Führich — Der heilige Wendelin

Einzelschicksal als ein allgemeines, geschichtliches betrachtet, findet er den Anschluß an den Stil der romantischen Erzählungskunst, innerhalb deren er durch die seltene Mischung von christlicher Frömmigkeit und germanischer Naturpoesie einen besonderen Typ darstellt.

Die künstlerische Entwicklung Führichs verläuft in den üblichen Bahnen der Zeit und der Generation. Von seinem Vater, der Maler war, wird er in der Manier des Zopfs erzogen. Mit zwanzig Jahren entdeckt er Dürer, der eine Revolution in ihm erweckt, und die Italiener, die die innere Befreiung von der akademischen Schulung herbeiführen. Ehe er nach Rom kommt, entstehen die ersten Illustrationen: Umrisse zu Goethes „Hermann und Dorothea" und zu Tiecks „Genovefa", beide in einem durchsichtigen Linienstil abgefaßt und beide ein eingehendes Studium der Faustzeichnungen von Cornelius verratend. Bei diesen Arbeiten war Führich auch insofern mehr der empfangende Teil, als er von dem epischen Geist der Dichtungen in den Tiefen seiner Seele befruchtet wurde, aber in seinen Ausdrucksmitteln noch zu unentwickelt war, um der Aufgabe gerecht werden zu können. Die spätere Lebensarbeit des Künstlers teilt sich wie bei seinen Zeitgenossen in die Ausführung großer Wandmalereien und die Erfindung von erzählenden Zyklen. Im Jahre 1849 erschienen als Protestkundgebung gegen die Revolution „Die Denkblätter für die Zeit, nach Worten der Heiligen Schrift geordnet und in Bilder gebracht von Führich." Im übrigen entstanden die meisten seiner Folgen erst in den letzten Jahren seines Lebens (1860—1875), 1863 „Der Bethlemitische Weg", 1866 „Er ist auferstanden", 1868 „Die Nachfolge Christi" von Thomas a Kempis, 1869 „Das Leben Mariens", 1869 „Der verlorene Sohn", 1871 „Die Legende vom Heiligen Wendelin", 1871—75 „Der Psalter", 1873 „Das Buch Ruth" und „Der arme Heinrich". Im allgemeinen vermochten sich die biblischen Folgen im Urteil der Nachwelt weniger zu halten als die Legenden, was mit dem tragischen Geschick der nazarenischen Kunst zusammenhängt, daß sie ihr Ideal, einen neuen Darstellungsstil für neutestamentliche Stoffe zu finden, nicht erreichte und gerade da ihre Unzulänglichkeit offenbarte, wo sie sich zum Besten und Größten aufraffen wollte. Indes halten die guten Blätter aus den Folgen „Er ist auferstanden" und „Das Leben Mariens" ein Niveau inne, das beträchtlich über dem Durchschnitt der Bilderbibel Schnorrs von Carolsfeld steht.

Der Verlag Dürr in Leipzig hat das Verdienst, die Folgen von Führich verlegt, verbreitet und zum Teil sogar beim Künstler angeregt zu haben. Die Zeichnung Führichs ist dem Holzschnitt derart verwandt, daß der Stilcharakter des Holzschnittes auch da durchschlägt, wo die Zeichnung in Kupferstich oder Steindruck vervielfältigt wurde. Führich nähert sich darin Rethel, und es ist unzweifelhaft, daß er dessen Vorbild viel zu verdanken hat.

In dem vom Künstler illustrierten Psalterium ist der 103. Psalm (in der Bibel der 104.) überschrieben: „Lob Gottes aus der Natur." (Abb. 72) „Die Sonne geht auf. Es geht der Mensch an sein Werk und an seine Arbeit bis an den Abend." Die heiligen Worte erwecken im Künstler Erinnerungen aus seiner Jugend und Bilder aus dem heimatlichen

Abb. 74. Joseph Führich

Heimkehr des verlorenen Sohnes

Abb. 75. Joseph Führich

Ruth als Ährenleserin

Abb. 76. Joseph Führich

Ruth und Boas

Abb. 77. Ludwig Richter — Ruhende Hirtenfamilie

Landleben. Zur frühen Stunde verläßt der Landmann das Haus und tritt in die frische Morgenluft. Andächtig erhebt er den Blick zu dem erhabenen Schauspiel des Sonnenaufganges und dankt Gott für die Weisheit und Größe, in der er die Natur hat erstehen lassen. Die Bäuerin segnet ihren Ausgang nach dem Gebrauche des Volkes. Führich läßt den Bauer hier auftreten, als ob er die Schönheit der Stunde zum ersten Mal empfände, und als ob es der erste Tag wäre, an dem die Sonne über dieser Natur aufginge. Kein wirklicher Bauer würde Gott für die Schönheit der Natur danken, sondern allein für ihre Fruchtbarkeit. Es ist aber eine besondere Art der Naturbetrachtung und der Naturpoesie, die dem Bewohner des Landes Gefühle unterschiebt, die nur der Städter, der Romantiker, der Dichter haben kann, und die gerade in der städtischen Fremdheit der Natur gegenüber ihren Grund haben. Führichs Naturempfinden ist sentimentalisch, nicht naiv, und er dichtet den Psalm in eine Hymne auf die Gottesherrlichkeit der Natur um. Das Landschaftsbildchen ist erfüllt von naturwahren Beobachtungen, die zugleich poetische Stimmungswerte bedeuten. Die Ziege, noch von der Dunkelheit des Stalls geschlagen, macht ein paar unsichere Schritte. Der Brunnen läuft so klar und frisch, wie ihn das menschliche Ohr, getäuscht von der nächtlichen Unterbrechung, nur morgens zu hören meint. Die Landschaft, Hügel, See, Dorf und Berge liegen noch (durch die perspektivische Verkürzung zurückgeschoben) wie in einem feinen Morgendunst.

Mit dem Erwachen der Natur auf Erden verbindet sich der symbolische Vorgang des Tag- und Nachtwechsels am Himmel. Die in dunkle wallende Schleier gehüllte Nacht entflieht und führt in ihrem Sternenmantel die Morgenröte mit sich fort, die die Rosen ausstreut. Schon folgt ihnen, vom Licht des aufgehenden Gestirns überflutet, groß aufsteigend der junge Tag. Diese einfache Verbildlichung des Naturgeschehens wird vom Auge verstanden, ohne daß sie wie die symbolischen Andeutungen Runges erst in einen lesbaren Gedanken übersetzt werden müßte. Vorstellungen aus dem antiken Mythenkreis werden hier fruchtbar gemacht für die volkstümliche Darstellung eines biblischen Textes, und es zeigt sich von neuem, wie natürlich sich heidnische und biblische Motive dem epischen Grundempfinden der romantischen Kunst einfügen. Nicht weniger als die gedankliche Verbindung der heroisch-allegorischen Himmelserscheinung mit der ländlich-idyllischen Natur ist die bildliche Vereinigung der übergroßen Figuren am Himmel mit der Landschaft gelungen. Die Bewegung der Nacht und des Tages, die wie Wolken vorüberziehen und wie eine Arabeske konturiert sind, hat zumal in dem hymnischen Hinauf des Tages etwas Hinreißendes und hebt den Glanz der morgenfrischen Natur eher, als daß sie ihn beeinträchtigte. Für die Erfindung dieser Doppelkomposition einer großen Darstellung im freien Raum über einer naturalistischen Landschaft mag etwa Dürers Michaelskampf aus der Apokalypse maßgebend gewesen sein, nur daß der strenge Ernst der gotischen Linie in die Schönheit einer barock-dekorativen Kurve umgebogen wurde. Das Epische der Natur hat bei Führich nicht den starken Rhythmus wie bei Rethel, sondern ist in die

kleinteilige, sanftere, gedämpftere Metrik der Legende abgestimmt. Beschreibung statt Dramatik. Die Zeichnung des „Morgens" will nicht mehr als die volkstümlichsten Empfindungen, die sich aus der Beziehung des Menschen zur Natur und zu Gott ergeben, mit einfachen Mitteln schildern.

Führich hat diese lyrisch-novellistische Form der Naturschilderung in der „Legende des Heiligen Wendelin" zu dem persönlichen Erzählungsstil ausgebildet, der ihn von seinen Zeitgenossen trennt, und in dem seine spätern Werke alle verfaßt sind. Die Wendelins-Folge wurde von der „Schönen Melusine" Schwinds ganz unmittelbar angeregt. Als nämlich im Sommer 1870 das Märchen von der Melusine in Wien ausgestellt war, fuhr Führich, seinen Landaufenthalt unterbrechend, in die Stadt, nur um sie zu sehen. Der Eindruck war derart, daß er sofort Lust bekam, etwas Ähnliches in seiner Weise zu machen. Doch wollte er „an die Stelle der märchenhaften Frauenideale männliche und an die Stelle des Weltschmerzes christliche Entsagungsfreudigkeit setzen". So bringt die Legende alle die menschlich-sympathischen Züge zur Geltung, die das friedliche Dasein eines stillen Mannes oft in sich schließen kann, und kommt einem Ideal menschlicher Genügsamkeit entgegen, wie es auch die gleichzeitige deutsche Novelle in mannigfacher Schattierung kennt. Wendelin war ein schottischer Königssohn, dessen Liebe zu Christus so tief und ehrlich war, daß er seiner glänzenden Zukunft entsagte und sein Vaterhaus heimlich verließ (Bild 1 u. 2). Er kam nach Deutschland und baute sich in der Nähe von Trier eine Klause (3). Als er einen Schloßherrn um ein Almosen bat, wurde er von ihm aufgefordert, sich durch Arbeit zu erhalten und in seinen Dienst zu treten (4). So hütete er fortan die Schafe. In den stillen Stunden erschienen ihm oft die Bilder seiner Eltern und seiner Braut, die ihn lockten, aber er blieb sich treu (5). Bald wurde er seinen Mitknechten durch sein heiliges Leben unbequem, und sie verklagten ihn bei dem Schloßherrn, daß er die Herde vernachlässige und sie zu weit fort treibe (6). Wirklich trifft der Herr auf einem Ritt seinen Schafhirten spät abends in einer entlegenen Gegend und macht ihm Vorstellungen darüber (7). Da geschieht ein Wunder. Denn obwohl die Berittenen Wendelin und die Herde weit hinter sich zurückgelassen haben (8), müssen sie, als sie eben vor der Burg angesprengt kommen, sehen, wie Wendelin seine Schafe zum Tor hineintreibt. Nun ist seine Heiligkeit erkannt (9). Der Hirt lebt wieder als Klausner (10) und wird bald zum Abt des Klosters berufen (11). Als er stirbt und sein Sarg in die Gruft gelegt wird, begibt sich ein zweites Wunder. Jeden Morgen steht der Sarg wieder vor dem Grabe (12). Am dritten Tag wird er auf einen Wagen geladen, und zwei Ochsen fahren ihn von selbst zur Stelle, wo des Heiligen Klause gestanden hatte (13). An dieser Stelle wurde später ein Kloster gebaut (13).

Führich hat diese Erzählung mit 70 Jahren gezeichnet, und die Linien verraten das Zittern der Greisenhand, aber auch Komposition, Charakterisierung, Ausdruck sind auf eine letzte Simplizität gebracht, und die Handlung ist so breit, akzentlos, still fortgeleitet,

wie es nur dem Kinde oder dem wunschlosen Alter entspricht. Stimmung und Empfindung haben nur noch Ton, keine Farbe mehr. Die Gebärdensprache der Helden ist von volkstümlicher Verständlichkeit, bisweilen kleinlich und bürgerlich, verletzt aber nie die Melodie der unhörbar fließenden Erzählung. Wie schon bei Cornelius und Rethel die Gebärde die eigentliche Ausdrucksform seelischer Spannung des Helden war, so auch bei Führich. Man muß zuerst nachfühlen können, mit welcher Musik seine Figuren die Arme heben und sich bewegen, wenn man in die Stimmung seiner Dichtungen sich einleben will. In jenem Bilde, das die Heimkehr des Hirten darstellt (8), sind Natur, Mensch und Tier in eine poetische und bildliche Einheit verwoben, und die Linien schwingen wie zarte Saiten im Tone abendlichen Friedens. (Abb. 73) Wendelin treibt die Schafe langsam vor sich hin, denn die Anklage seines Herrn vermochte seine innere Ruhe nicht zu stören. Wie im Psalter die Schönheit des Morgens, so ist hier die Schönheit des Abends durch die romantische Zeichnung dem Sensorium der menschlichen Nerven fühlbar gemacht, und wie die Lyrik durch das Unausgesprochene, so wirkt diese Zeichnung durch das Unsichtbare. Man kann das Bildchen kaum ansehen, ohne daß einem die Verse aus Schillers Glocke einfallen „Blökend ziehen heim die Schafe", und es scheint gewiß, daß das lyrische Empfinden Führichs von der klassischen Dichtung stärkere Anregungen empfing als von der Dichtung seiner Zeit. Diese Vermutung bestätigt sich in einem weitern Fall.

Die Fortsetzung des zitierten Verses „Und der Rinder breitgestirnte, glatte Scharen kommen brüllend die gewohnten Ställe füllend. Schwer herein schwankt der Wagen, kornbeladen" kann man beinahe wörtlich übersetzt in einem Bilde aus dem Zyklus vom „Verlorenen Sohn" finden. (Abb. 74) Es wird hier die Heimkehr des verlorenen Sohnes beschrieben. Wieder ist es Abend, und im Tale, wo das väterliche Haus liegt, breiten sich schon die Schatten aus. Nur die Höhen sind noch vom letzten Abendglanze beleuchtet. Der verlorene Sohn hat angesichts der Heimat den Schritt angehalten, ehe er noch das letzte Stück Weges geht. An den Bildstock angelehnt, unter einem in Stein gehauenen „Guten Hirten" kämpft er nochmals mit seinem Stolz und seinem bösen Gewissen. Indes fährt der Erntewagen mit der reifen Frucht ratternd die Straße hinunter dem Hofe zu, und Knechte und Mägde folgen ihm trotz Müdigkeit in munterm Schritt, angeregt vom kühlen Abendwind und der Aussicht auf baldige Ruhe. Allein eine Magd erblickt den zerlumpten Bettler, der sich hinter dem Andachtsbild verbirgt. Die Landschaft ist hier entsprechend der Herkunft der Fabel von südlicher Kahlheit. Die Hauptfigur des verlorenen Sohnes erscheint von dem landschaftlichen Stimmungsbild durch das Rethelsche Motiv des vorgerückten massiven Bildstockes abgehoben und in eine nähere Interessensphäre gerückt.

Schon dieses eine Blatt läßt erkennen, wie frei und subjektiv romantisch Führich die Parabel umgedichtet hat. Er löst das Gleichnis aus seiner originalen, kurzen, auf eine Pointe zugespitzten Fassung heraus und erzählt es als eine breite, novellistische Begebenheit

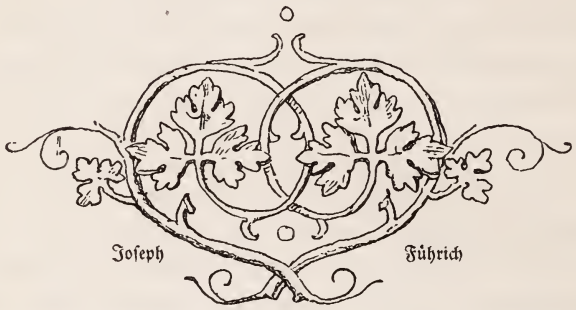
mit modernen literarischen Ausmalungen. Die Tendenz, und das ist sehr wesentlich romantisch, geht dabei verloren. Für die Idee des Ganzen, aber auch für manche Einzelheiten könnten Anregungen von Genellis „Leben eines Wüstlings" in Betracht kommen. Der Sohn will heraus aus dem uralten Einerlei seines Standes. Übermütig verläßt er die Eltern und reitet in die Welt (1). In der Stadt „verpraßt" er sein Geld in lockerer Gesellschaft (2), feiert wilde Feste (3) und erfährt, als der letzte Heller verloren ist, den Spott seiner Freunde (4). Bei der herrschenden Hungersnot muß er froh sein, wenn er die Schweine hüten und ihre Kost teilen darf (5). In tiefer Zerknirschung faßt er den Entschluß, heimzukehren (6, 7) und wird schließlich von seinen Eltern wieder in Liebe aufgenommen (8). Die dramatische Szene des Schlusses, die der biblische Text gibt, wie der zurückgebliebene, treue Sohn zornig sich gegen die Ungerechtigkeit auflehnt, als die ihm die Belohnung des Bruders erscheint, übergeht Führich. Seine Bild-Erzählung ist so ausschließlich auf die Kontinenz der Bewegung und der Stimmung angelegt, daß sie jede Spannung, jedes Hervorbrechen der Handlung vermeidet. Die Entwicklung der romantischen Zeichnung hat in dieser lyrischen Kunst den Gegenpol zur Ausdruckskunst von Cornelius erreicht. Die Geschichte wird aber auch nicht wie ein Märchen erzählt, sondern als ein seelisches Erlebnis dargestellt. Führich stellt sich ganz subjektiv auf den Standpunkt des Helden und schildert seine Leiden, nicht seine Handlungen.

In dem „Buche Ruth", einem seiner letzten Werke, wächst Führich nochmals über sich selbst hinaus, indem er seine Formanschauung nach den römischen Eindrücken seiner Jugend zu erweitern sucht und sich um eine breitere, akzentuiertere Kompositionsweise bemüht. Zugleich wird der Ton seiner Naturempfindung klangvoller, sonorer, und er sucht sich in der Anlage seiner Landschaften nach der barocken heroischen Landschaft des 17. Jahrhunderts zu orientieren. So paradox es klingt, daß der asketische Nazarener sich für die in sinnlichem Glanze schillernde Kunst eines Rubens einsetzte, Führich verehrte doch Rubens um seiner epischen Landschaften willen in hohem Maße, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Landschaften des „Buches Ruth" von einem fernen, allerletzten, bleichen Schein der heroischen Landschaft der Italiener getroffen sein wollten. Wie für alle Werke Führichs gilt auch hier die Einschränkung, daß die einzelnen Bilder sehr ungleich in Erfindung und Ausführung sind, und daß sich ein günstiger Gesamteindruck nur jeweils auf zwei oder drei Blätter berufen kann. Im „Buche Ruth" sind es die Blätter 4, 5 und 6 „Ruth als Ährenleserin", „Boas und Ruth auf dem Felde", „Die Begegnung auf der Tenne", die den Charakter der ganzen Folge bestimmen, während die übrigen Blätter „Das Titelbild", „Die Auswanderung aus Moabit", „Der Willkomm in der Heimat Nämis" und der Schluß „Verzicht des Erben auf Ruth" die Handlung unbetont und konventionell begleiten. Besonders die größere Komposition des letzten Bildes deckt die Schwächen Führichs auf: er vermag so wenig wie Genelli mehrere Figuren in handelnde Bewegung umzusetzen und lebendig zu gruppieren. Er liebt das Gesammelte, Zuständliche,

Einsame eines spannungslosen Empfindens und einer gelösten Bildstimmung. Boas erblickt Ruth auf seinem Felde und fragt den Aufseher, wer sie sei. (Abb. 75) Eine italienische Landschaft mit stumpfer, gelagerter Stadtsilhouette und von jener geometrischen Leere, die des Ansehens einer gewissen Größe nie entbehrt. Die Knechte und Mägde, Modellfiguren aus italienischen Bildern des Cinquecento, sind bei der Ernte beschäftigt, binden kniend Garben und tragen sie zum Wagen. Man ist durch die bewußte Anlehnung an Raffael nicht verstimmt, sondern empfindet sie als Element eines heroisierenden epischen Stils, der hier angestrebt ist. Freilich wird die Illusion dieses Stils durch den kleinen genrehaften Zug des teilnehmend um sich blickenden Ochsen wieder durchbrochen. Wie im „Verlorenen Sohn" hebt sich auch hier die Gruppe der Hauptfiguren beinahe plastisch von dem landschaftlichen Hintergrunde ab. Boas und sein Knecht sind zu einem Bild würdevoller, patriarchalischer Männlichkeit vereinigt, und es ist dem Künstler in der breiten Rückenfigur, die sich rhythmisch mit der Frontfigur verbindet, eine Erfindung von seltener Haltung gelungen. Führich hat in diesem Bilde den richtigen Ton für eine volkstümliche Bibelillustration gefunden, die eine gehobene, menschliche Schönheit doch von aller Theatralik und Süßlichkeit gleich weit entfernt halten soll. Wieder lyrischer, milder ist die nächste Szene, wie Boas Ruth auf dem Felde anredet und sie freundlich auffordert, auf seinem Felde Ähren zu lesen. (Abb. 76) Eine dritte Variation des Themas: Erntearbeit auf dem Lande. Die Landschaft, hier in Höhe und Tiefe stärker gegliedert, sammelt sich in der mächtigen Erscheinung des Baumes zur Rechten, unter dem sich die Landleute zur Mittagsrast niedergelassen haben. Der beladene Wagen fährt der Stadt zu. Ähnliche Bilder aus dem Leben des Volkes haben die Künstler auf ihren Wanderungen in Italien gern beobachtet und in ihren Skizzenbüchern heimgetragen, um sich immer wieder an ihrer epischen Einfalt zu freuen. Boas tritt auch hier als der Typus eines würdevollen und doch stillen, untätigen Mannes auf, den Führich liebte, weil sich in ihm die dichterische Stimmung des Idylls verkörperte. Und das dichterische Empfinden, aus dem diese Bilder hervorgegangen sind, und für das sie oft nur mehr ein Medium sind, schwingt am intensivsten in der Komposition „Ruth und Boas auf der Tenne" mit, wo das Bildliche auf wenige, einfache aber starke Wirkungen angelegt ist. Ein dunkler Rahmen vor der mondbeschienenen Landschaft und in dem Rahmen die dekorativ umrissene Gruppe Ruth und Boas, die wie Genellis „Paolo und Franceska" in dem betonten Gegeneinander eine positivere Form des Miteinander darstellt.

Wenn Führich in hohem Alter über die freundliche, kleinteilige, legendenhafte Art hinaus zu einer höheren Würde der epischen Darstellung strebt, so ist es fraglich, wie weit dafür als Ursache eine persönliche Entwicklung oder Einflüsse von außen in Betracht kommen. Der Zusammenhang zwischen der willenlosen Stimmung der Helden Führichs und der vornehmen Apathie der Helden Feuerbachs kann nicht übersehen werden, wenn auch die Unterlagen für den Beweis direkter Beziehung fehlen. Jedenfalls nähert sich

Führich am Ende seines Lebens den klassizistischen Kompositionsidealen, von denen er einst als Schüler seines akademischen Vaters ausging. Nur in dem einen blieb er immer derselbe: er sah die Schönheiten der Natur und des einfachen Daseins des Landvolkes, las sie auf und gab sie dem Volke in verklärter Form wieder als Bilder, die von andächtiger Verehrung für den Schöpfer und lebendiger dichterischer Stimmung erfüllt sind.



Ludwig Richter

In der Lebensbeschreibung Ludwig Richters liegt uns ein Dokument von hohem kunstgeschichtlichen Wert vor. Die allgemeine, künstlerische und menschliche Entwicklung des volkstümlichen Künstlers, die wir aus dem Vergleiche der Lebensumstände der verschiedenen Maler und Zeichner als eine typische historische Erscheinung erkannt haben, findet sich darin Zug um Zug als Schicksal des Einzelnen geschildert. Es gehört aber zum Begriff des romantischen Künstlers, daß sein Leben als Ereignis und Idee die größte Bedeutung für seine Kunst hat. Wenn das Leben Ludwig Richters äußerlich nicht reicher war als das seiner Zeitgenossen, so spiegelt es doch alle Wendungen in der Geschichte der romantischen Kunst in einem klaren, tiefen Seelenbilde wieder und wurde so zum Urbild eines romantischen Künstlerdaseins. Das Leben der Seele ist das Wichtige, das Leben des Körpers nur der Rahmen, in dessen konventioneller Fassung das inhaltsreiche, seelische Geschehen sich abspielt. Die Seele im ganzen Umfang ihrer innerlichen, selbsttätigen, atmenden, strömenden Bewegtheit war der Mittelpunkt der Lebensauffassung Richters. Die äußeren Verhältnisse und Veränderungen des Daseins hatten nur insofern einen Sinn, als sie den Inhalt der Seele bestimmten und ihr Anregungen zuführten. Denn alle Erscheinungen der Welt fingen sich in der Seele und loderten in der Wärme ihres Empfindens zu innerlichen Erlebnissen auf. Wenn diese Sammlung der seelischen Kräfte eine tiefere Beschäftigung des Menschen mit dem eigenen Leben mit sich brachte, so führte diese nur zur kontemplativen Anschauung des Ich und nie zur Zergliederung der Seele durch das Bewußtsein. Das Bewußtsein blieb gelöscht, wenn die Seele ihre Geheimnisse eröffnete und sich in stiller Selbstbetrachtung verlor. Diese Verinnerlichung des Lebens hatte eine natürliche Verengerung des Gesichtsfeldes zur Folge, da der Wille sich in sich selbst beruhigte und genügte und keinen Trieb mehr empfand, über die Grenzen des Übersehbaren hinauszureichen. Daher verwandelte sich bei Ludwig Richter alles Leben in Liebe zur kleinen Welt. Er gehörte zu den Menschen, die im mikrokosmischen Geschehen ihrer kleinen Umwelt die Erfüllung ihres Daseins finden und Gott in den Wundern feingebauter Blumenkelche und nicht in Sturm und Gewitter suchen. Mit Männern wie Storm, Raabe u. a. zusammen stellte er eine Art Menschentum dar, das um die Mitte des Jahrhunderts (1850—1870) eine besondere, weitverbreitete Form des Lebens geworden war, und dessen kulturbildende Eigenart darin bestand, daß eine tiefe Erkenntnis vom Werte der Seele und der daraus hervorquellende Reichtum inneren Lebens die Einförmigkeit

und Gebundenheit der bürgerlichen Enge zu überwinden vermochte. Dieses Menschentum brachte in der Dichtung und Kunst die parallelen Erscheinungen der Novelle und der romantischen Bild-Erzählung hervor.

Weil die Kunst Richters so eng mit seiner Lebensanschauung verbunden ist und historisch ohne sie kaum verstanden werden kann, muß man hier das „Leben des Künstlers" als einen erklärenden Begriff in die Untersuchung seines künstlerischen Stils einführen.

Ludwig Richter wurde achtzig Jahre alt und umfaßte mit seinem Leben den weitesten Zeitraum der Geschichte der romantischen Kunst. Seine künstlerische Entwicklung aber, die in den Anfängen ziemlich stark mit den Überlieferungen des 18. Jahrhunderts verwachsen war, umspannte noch einen weiten Rahmen der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung. Während Cornelius oder Führich die von ihren Vätern ererbten, stilistischen Manieren schon in den Lehrjahren, und noch ehe sie eigene Arbeiten veröffentlichten, abgestreift hatten, war Richter durch seine praktische Hilfsarbeit für den Vater und den Paten viel tiefer in die Kunst des Zopfs und ihrer Grundsätze hineingeraten. Sein Vater war Lehrer der Landschaftsmalerei an der Akademie zu Dresden und sein Pate und Lehrmeister jener Kupferstecher Adrian Zingg, der als Schweizer bei Aberli in Bern und bei Wille in Paris geschult worden war und nun seit der Wende des Jahrhunderts in Dresden einen ausgedehnten Lehrbetrieb entfaltete und einer zunehmenden Berühmtheit bei allen Sammlern Europas sich erfreute. So wenig es der Landschaftskunst der Vedutenmaler auf ein unbefangenes Verhältnis zur Natur ankam (nach dem sich der junge Richter sehnen mochte), so sehr war sie ihrer Manier nach doch ein Relikt der großen Aera der barocken Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und vermittelte dem Zögling den Weg, also den Weg zu Lorrain und den Holländern. An den Folgen dieser Schulung trug Richter in gutem und nachteiligem Sinn sein ganzes Leben lang. Vor allem gewann er eine große Sicherheit in der Anlage dekorativer, dem Auge gefälliger, weiträumiger Bildanlagen. Da aber der Stil der alten Kunst im Zopf zur Manier verknöchert war und in den Werkstätten, auch der Zinggschen, leblose Muster für Baum-, Felsen-, Staffagezeichnung wie Kulissen auf der Bühne in immer neuen Variationen zu Landschaftsprospekten zusammengeschoben wurden, gewöhnte sich Richter auch wider Willen an eine gewisse Routine im Komponieren. Innerhalb der Barockmalerei hatte es einen Sinn gehabt, wenn die Einzelheiten zugunsten der großen einheitlichen Gesamtwirkung in kühnen Abbreviaturen behandelt wurden. Der Zopf unterschied sich aber vom Barock dadurch, daß er zwar den großen Rahmen beibehalten, ihn aber nach eigenem Geschmack und aus einem ganz und gar unbarocken realistischen Bedürfnis mit einem Überfluß peinlich beobachteter Kleinigkeiten ausfüllen wollte. Eine Landschaft des Zopfs sollte ein Panegyrikus auf die Natur, aber zugleich eine sorgsame, genaue Beschreibung derselben sein. Richter, der als Ateliergehilfe zahllose Blätter kopierte, gewöhnte sich so von Anfang an an diese Akribie des Sehens.

Was der junge Künstler von den alten Leuten unbedingt lernen konnte, das war das graphische Handwerk, die Beherrschung aller Mittel des Ausdrucks im Kupferstich und in der Radierung. Als Richter später ins Leben trat, besaß er einen entwickelten, sichern graphischen Instinkt, der ihn bei allen Aufgaben leitete und ihn vor allen Versuchungen der „großen Malerei" und des „großen Formats" bewahrte. Er kannte seine Kräfte und wußte, wozu sie taugten. Seine ersten Arbeiten waren Sammelwerke von radierten Landschaften „70 malerische Ansichten und Aussichten der Umgebung von Dresden, aufgenommen, gezeichnet und radiert von C. A. Richter und A. Louis Richter" (1820); „30 An- und Aussichten zu dem Taschenbuch für den Besuch der sächsischen Schweiz" (1823); „Malerische Aussichten aus der Umgebung von Salzburg" (1830); „Malerische Ansichten aus den Umgebungen von Rom" (1832). Der Geschmack der Zeit forderte eine Aufnahme der Natur nach ihrer besten Wirksamkeit für das Auge des genießenden Subjekts. Bei diesen Arbeiten bildete Ludwig Richter nicht nur seine Hände in der Technik aus, sondern auch seine Phantasie in der Komposition von zusammenhängenden Bilderreihen.

Wenn Richter im ersten Stadium seiner Entwicklung Stilempfinden und graphisches Talent schulte, so wurde das zweite Stadium für seine Lebensanschauung und seine Persönlichkeit von großer Bedeutung, indem er von der romantischen Bewegung mitgerissen und in eine geistige Welt gehoben wurde, die seine Seele erst zum Erwachen und Erleben brachte. Diese innere Wandlung ging in Rom vor sich, wohin er im Jahre 1823 übersiedelte. Richter blieb zwar auch hier Landschaftsmaler und schloß sich nicht den Nazarenern, sondern dem Klassizisten J. A. Koch als dem nächsten Vorbild an. Aber der Eindruck der alten Stadt rührte die Tiefen seiner Seele auf, und sein Gefühlsleben erwärmte sich zu jener tiefen, religiösen Färbung, die fortan den Grundton seiner seelischen Stimmung ausmachte. Das romantische Verlangen, sich in Phantasien von unendlicher Dimension zu verzehren und die unbestimmte Sehnsucht nach einem unbestimmbaren Ziel verleiteten den Künstler zur Selbsttäuschung, daß sein Glück für ewig mit der Schönheit des Südens verknüpft sei und er anderswo nicht mehr leben könne. Nach Deutschland zurückgekehrt, litt er darum trotz der persönlichen Befriedigung in der Ehe an einem „krankhaften" Verlangen nach Italien, das ihn um so heftiger plagte, als er außerstande war, es zu stillen. Schließlich machte er zwei große Entdeckungen. Auf einer Reise an die Elbe gingen ihm doch einmal die Augen für die Schönheiten der heimatlichen Natur und ihrer landschaftlichen Bildungen auf. Noch mehr: er lernte einsehen, daß die Enge, die ihn zuerst bedrückte, für das künstlerische Interesse so wertvoll war wie die Gedanken des Weiten und Unendlichen, und daß es in der Kunst nicht auf den Stoff, sondern allein auf die bildenden Fähigkeiten und die Phantasie des Künstlers ankam. Die Genügsamkeit der Seele entdeckte die naiven Reize einer kleinen Welt und wurde hellsichtig für die geheimnisvollen Perspektiven der deutschen Bürgerstube. Mit dieser Wandlung in der Lebensauffassung begann die volkstümliche Tätigkeit Richters, und er verlegte sich nun

mit großem künstlerischen Eifer auf den Holzschnitt und die Buchillustration, die ihn mit der Kinderwelt bald in innigste Verbindung brachten. Richter fand einen originellen Plauderton der graphischen Erzählung, bei dem es weniger auf das einzelne Wort als auf die Munterkeit der Erfindung und den raschen Wechsel des Tonfalls ankam, und der ein und dasselbe Thema von immer neuen Seiten interessant zu machen wußte. Es fand, ähnlich wie bei Schwind und Führich, ein fortgesetzter Austausch fruchtbarer Anregungen zwischen Künstler und Publikum, in unserem Falle Richter und der Kinderwelt, statt, indem einmal das Leben der Kinder den Stoff abgab, den Richter behandelte, und dann Richter wiederum den Kindern die Bilder schenkte, die ihr Dasein verschönten. Dieses Wechselverhältnis zwischen Kunst und Volk gehört mit zum Wesen des Volkstümlichen, wobei das Volk im Spiegel der Kunst sich selbst erkennt und sich der geläuterten Form seines Daseins freut.

Während die meisten romantischen Künstler wie Cornelius, Genelli von der graphischen Technik nichts verstanden und darum in ihrer Zeichnung die Möglichkeiten der graphischen Linie und des graphischen Drucks auch gar nicht berücksichtigten, ging Richter von Anfang an mit dem Stift kaum anders um als mit der Radiernadel, und seine Zeichnungen besitzen darum einen ungewöhnlichen Reichtum an innerer Form und an monumentalem Ausdruck. Ja, neben seinen von allen Reizen einer lebendigen Binnenzeichnung erfüllten Schnitten und Radierungen müssen die großen Blätter Führichs beinahe einen ärmlichen, leeren Eindruck machen. Nun verhält sich Richters Zeichnung zum Allgemeinbegriff der romantischen Zeichnung so, daß jene disponierenden Konturen, die sonst den Kompositionen Schwinds, Genellis, Rethels den großen Schwung geben, weniger stark aus der Komposition hervortreten und daß statt dessen die Einzelformen individueller, fesselnder ausgebildet erscheinen und eine Fülle graphischer Motive sich in der Fläche ausbreitet. Wie bei keinem anderen romantischen Künstler ist von Richter das Ornament, das als Arabeske im Sinne Neureuthers jedem Bilde zugrunde liegt, wirklich in Bildwert verwandelt worden. Die Radierung „Ruhende Hirtenfamilie" (1850. Abb. 77) ist zunächst eine von einem Tieckschen Gedichte angeregte Landschaft mit Staffage. Die Landschaft ist nicht als Prospekt hinter den Figuren aufgezogen, spiegelt auch nicht subjektive Gefühle des Menschen wieder, sondern gibt einen Ausschnitt aus der Natur, in der die Gruppe der Hirten als nebensächliches Motiv erscheint. Richter sieht im Walde weder ein märchenhaftes Erlebnis der Sinne (Schwind), noch den Träger von subjektiven Seelenstimmungen (Führich), sondern allein das landschaftliche Bild, das Gott in wunderbaren Farben vor die Augen der Menschen hinmalt. Er formt jede Landschaft und jedes Städtebild zu einer poetisch schönen Aussicht um, die sich dem Gesichtsfeld organisch einfügt. Daran mag jugendliche Gewöhnung ebensosehr, wie eine Weltanschauung beteiligt sein, die das Individuum als Teil des Ganzen dem Leben der Natur und das Geschöpf dem Zusammenhang der Schöpfung einordnet. Die Radierung ist technisch auf ein graphisches Gegenspiel

von Schwarz-Weiß-Wirkungen angelegt. In einem dunklen Rahmen von Bäumen erscheint die Helligkeit der Lichtung, in der sich umgekehrt wieder die Silhouette des flötenden Hirten in stimmungsvollen Linien abzeichnet. Aus dieser Öffnung flutet das Licht in die Dunkelheit der Bäume herein und erweckt hier eine phantasievolle Bewegung flächenbelebender Anregungen und Reize, die alle nicht optisch, sondern graphisch zu verstehen sind, und nicht Sonnenflecken vortäuschen, sondern metallische Glanzzustände bedeuten sollen. Die Bäume und Blätter sind nicht naturalistisch gezeichnet, wenn sie auch lebendig sind, und vor allem ist der warme Ton auf dem Baumstamm, den man mit den Fingerspitzen fühlen kann, nicht als Naturnachahmung, sondern nur als technische Leistung der Nadel zu werten.

Im Lebenswerk Schwinds, Rethels und Führichs verhielten sich Buchillustration und romantische Erzählung wie Vorbereitung und Erfüllung, und sie unterscheiden sich auch im Stil. Ludwig Richter begann erst mit 35 Jahren Illustrationen zu zeichnen. Da brach aber die natürliche Begabung dafür so ursprünglich hervor, daß er nun allen Aufgaben und Stoffen gerecht zu werden vermochte, und Illustration und freie Erfindung gingen nebeneinander her, ohne daß die eine oder andere je vorherrschte oder den Stil bestimmte. Das Format ist klein und erreicht auch in den Phantasiefolgen nie die Blattgröße des „Totentanzes" oder des „Verlorenen Sohnes". Dafür ist die Mannigfaltigkeit der Richterschen Illustration unerschöpflich und unübersehbar. Mit dem Jahre 1838 setzt seine Tätigkeit als volkstümlicher Zeichner ein und dauert nahezu vier Jahrzehnte ohne Unterbrechung. Das Gesamtwerk kann nur nach Gattungen und Stoffen gegliedert werden, und diese lassen den engen Zusammenhang seiner Kunst mit der Volksliteratur von neuem erkennen. Eine erste Gruppe bilden die periodischen Erscheinungen: Kalender, illustrierte Jugendzeitungen, Sammlungen von Volksbüchern wie jene von Murbach; eine zweite Gruppe: die Liederbücher mit Volksliedern, Kinderliedern, Studentenliedern; eine dritte Gruppe: die Märchenbücher von Grimm, Musäus, Bechstein und Andersen.

Trotz der unendlichen Zahl ist doch jede einzelne Erfindung mit Liebe und Sorgfalt gearbeitet und ganz aus dem jeweiligen Zweck heraus empfunden. Es gehört mit zum Wunderbaren der Persönlichkeit Ludwig Richters, daß er nie der Phrase der eigenen Formel verfiel, sondern bei jedem Bildchen mit frischem Herzen dabei war. Seine Zeichnungen sind immer mit seltenem ornamentalen Instinkt der Buchseite angepaßt, und es bedeutet daher eine Fälschung des Eindrucks, wenn man die Bildchen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herauslöst und in Albums vereinigt oder bei Neudrucken das Format der Originale nicht mehr berücksichtigt. Das Buchformat war damals sehr klein, und die Illustrationen müssen zierlich sein, um ein wohlerwogenes Verhältnis zum Textbild einzuhalten und einen wirklichen Schmuck des Buches zu bilden. Richter besaß eine besondere Geschicklichkeit in der Teilung der Fläche. Ornament, Erzählung, Initiale, Vignette vereinigen sich in dekorativer Leichtigkeit zu dem Endzweck der graphischen Mitteilung.

Wenn man die Aufgabe hat, von der Gesamtheit der Illustrationen Richters in wenigen Beispielen einen erschöpfenden Begriff zu geben, so greift man am besten ein paar seiner kleinen Vignetten heraus. Denn in einer Zeichnung wie etwa der Kerze aus der „Stummen Liebe" von Musäus (1842) geht der ornamentale Gehalt der Richterschen Linie am sichtbarsten in Form über (Abb. 78). Ein kleiner Engel mit der Lichtschere klettert an der Kerze empor. Zierliche Ranken wie zügellose Sprößlinge der graphischen Phantasie umwinden den Stab in flüchtigem Reigen. Der Einfall ist so leicht und beinahe übermütig, wie man ihn bei einem ernsten Gemüte gar nicht erwarten würde. Und die Kopfleiste aus den Studentenliedern (Abb. 79) bestätigt den günstigen Eindruck von der außerordentlichen Begabung des Künstlers für den dekorativen Buchschmuck. Eine unscheinbare Liederbuchseite wird durch die angenehme Einteilung in Text und Illustration zu einem reizvollen, harmonischen „Bild". Gaudeamus igitur. Im Rosenbusch sitzt die Spinnerin, der Student trinkt über sie hinweg dem Tode zu, der sein Liedchen auf der Flöte bläst. Dieses drastische Figürchen des Todes erinnert daran, daß der Stil der romantischen Erzählung aus der Zeichnung der Ausdruckskunst herausgewachsen ist. Aber mehr noch werden darin die Zusammenhänge deutlich, die Richter mit der Vergangenheit des 18. Jahrhunderts und mit Chodowiecki verbinden. Die Beständigkeit der bürgerlichen Tradition durch ein halbes Jahrhundert deutscher Kulturgeschichte ist der gesunde Boden, auf dem die Kunst Richters blüht.

Abb. 78. L. Richter, Die Kerze

In seinen Bilderbüchern, die im Gegensatz zur Buchillustration eigene Dichtungen waren, stellte Richter das Leben des Volkes dar, wie es, eingesponnen in die Enge kleinstädtischer Verhältnisse und durch keine europäischen Maßstäbe beunruhigt, seinen gleichmäßigen, wohlrhythmisierten Lauf nahm. Von den beiden Wegen glücklich zu werden, die Jean Paul in der Vorrede zum „Quintus Fixlein" anmerkt, ging Ludwig Richter mit aller Entschiedenheit den zweiten. „Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem

Abb. 79. Ludwig Richter „Gaudeamus igitur"

warmen Lerchennest herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Neſtvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenſchirm iſt." Die Kunſt Ludwig Richters beſchreibt dieſes „Daſein in der Furche" und zeigt dem Bürger im Bilde die Schönheiten, die ſein Leben feſtlich bereichern. Die kleinen Begebenheiten, die als Wechſel der Jahreszeiten oder als die Stufen der Lebensbahn: Kinderſtube, Schule, Lehre, Beruf, Familie, Tod dem Bürger zu Erlebniſſen werden können, geben in der epiſchen Verallgemeinerung der romantiſchen Bild-Erzählung der Nachwelt Kunde von dem Weſen eines Bürgerſtandes, wie er unter gewiſſen hiſtoriſchen Bedingungen in Mitteldeutſchland damals exiſtierte.

Richter will aber nicht die ſoziologiſchen Formen ſeiner Umwelt objektiv aufſchreiben, ſondern ihren Stimmungsgehalt dichteriſch ausdrücken und in ſeinen Bildern alle jene Empfindungen wecken, die ſich des Volkes immer wiederkehrend bei Beginn des Frühlings, beim erſten Spaziergang vor dem Tore, bei der Ankunft der Schwalben oder dem Reifen der Früchte bemächtigen. Er erzählt alſo wie Führich vom Standpunkt ſeines Helden aus, in deſſen Lage er ſich hineinverſetzt, und deſſen Leiden und Freuden er mit dem eigenen Herzen miterlebt. In den Jahren 1858—1861 erſchien die Sammlung „Fürs Haus", die das Leben der Kinder im Verhältnis zu den Jahreszeiten „Winter", „Frühling", „Sommer" und „Herbſt" behandelte und ſpäter zu einem Buche verbunden wurde. Das Vorwort läßt keinen Zweifel darüber, daß Richter ſich über den Sinn ſeiner Kunſt im Klaren war, denn es ſagt: „Schon ſeit vielen Jahren habe ich den Wunſch mit mir

Abb. 80. Ludwig Richter — Mittagsruhe im Korn

herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen und somit ein Werk ins liebe deutsche Haus zu bringen, welches im Spiegel der Kunst Jedem zeigte, was jeder einmal erlebte." Die allgemeinen Erfahrungen des Volkes erwecken im Einzelnen Erinnerungsbilder, die die Seele durch das dunkle Gefühl eines Sehnens erquicken. Darauf beruht die starke Rückwirkung der Erkenntnis des „Was jeder einmal erlebt" auf die Gefühlssphäre des Einzelnen. Das Dasein des Unscheinbarsten erhält durch die Teilnahme an den Erlebnissen Aller einen gewissen erhöhten Glanz, den Richter schon als poetisch empfindet. Die Überschriften einzelner Holzschnitte aus der Folge „Fürs Haus" könnten ebensogut über Gedichten stehen: Aus der Kinderstube, Kinderkarneval, Dämmerstündchen, Frühlingseinzug, Guck in die weite Welt, Maireigen, Wanderschaft, Rosenzeit, Waldeseinsamkeit, Dorfkirchhof, Brautzug, Abendlied, Weinlese, Schlachtfest, Hausmusik und viele andere. Häufig sind ein paar Verse von Eichendorff, Goethe, Brentano, Hebel, Claudius oder Storm beigegeben. Die „Mittagsruhe im Korn" (Abb. 80) bereichert ein Motiv, wie es im Sommer auf dem Lande in zahllosen Fällen vorkommen kann, um alle Zugaben der Phantasie, von denen sich die Kinder gern umgeben sehen. Vögel singen, Schmetterlinge tanzen über den Ähren, eine Hasenfamilie wagt sich heran, und von der Verschwiegenheit gelockt huscht ein Wiesel aus seinem Nest hervor. Alle Einzelheiten werden aber doch durch ein Zentrum der Komposition und der Stimmung zusammengehalten: in dem weißen Dach des Kinderwagens, das gegen das Dunkel des Innern und das Halbdunkel der Ähren doppelt kontrastiert, sammelt sich das Bild. Die Zeichnungen zur Folge „Fürs Haus" werden nicht durch eine Handlung, sondern den Sinn des Inhalts, die Beziehung der Familie zur Natur, miteinander verbunden. Die romantische Bild-Erzählung in der Fassung Ludwig Richters ist also weniger eine fortlaufende Bewegung als eine Brechung einer Grundstimmung in zahlreiche Strahlen.

Der große Erfolg veranlaßte den Künstler, seinen Freunden schon nach wenigen Jahren (1864) einen „Neuen Strauß fürs Haus" auf den Tisch zu stellen. Die nun schon geübte Hand folgte den Intentionen eines ebenfalls gereiften Stilempfindens mit meisterlicher Freiheit, und die Bilder des neuen Bandes übertreffen an zeichnerischer Form und poetischer Auffassung jene des ersten. Die Idee des „Kleinhandels" (Abb. 81) ist eingegeben von einer Stelle aus Goethes „Geschwistern". „Mir ist eine wunderliche Empfindung, nachts durch die Stadt zu gehen, wie von der Arbeit des Tages alles teils zur Ruh ist, teils darnach eilt, und man nur noch die Emsigkeit des kleinen Gewerbes in Bewegung sieht. Ich hatte meine Freude an einer alten Käsefrau, die, mit der Brille auf der Nase, beim Stümpfchen Licht, ein Stück nach dem andern ab- und zuschnitt, bis die Käuferin ihr Gewicht hatte." Goethes Einfluß auf die romantische Bild-Erzählung, dem man immer wieder begegnet, erklärt sich leicht aus der Anschaulichkeit seiner Schilderungen und aus dem volkstümlichen Ton, den er seiner Sprache bei Gelegenheit zu geben wußte, aber

mehr noch aus seiner objektiven Art, das Volk als einen einheitlichen, von einem Gesellschaftswillen in mannigfaltigen, individuellen und doch gesetzlichen Bewegungen gehaltenen Körper zu sehen und wiederzugeben. Inwiefern dann Richter in seiner Bild-Erzählung von Goethe wieder abweicht, wird deutlich genug bei seiner Übersetzung des Textes in die Zeichnung: die Beobachtung wird zum Stimmungsbild, der Vorgang des Käsehandels wird nicht nur berichtet, sondern zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht und mit vielen kleinen Zügen ausgemalt; die beteiligten Personen werden in ihrer Erscheinung und ihrem mutmaßlichen Wesen umständlich charakterisiert und vorgestellt. Richter überblickt das „Bild" aus der Distanz und nimmt zugleich an dem Vorgang menschlich teil, als wären die Käsefrau und ihre Kunden seine alten lieben Bekannten. Dem Künstler verwandelt sich das Bild zuletzt in ein Schwarz-Weiß-Ereignis. Das „Stümpfchen Licht" bricht als eine warme, lichte Flut in die Nacht der stillen Gassen und hebt den Stand und die Käufer aus dem verschwommenen Dunkel heraus. Durch das Licht ist auch der romantische Gegensatz zwischen dem Menschen und der Unendlichkeit der alles auflösenden Nacht zum Ausdruck gekommen.

„Das erste Ofenfeuer" (Abb. 82) aus derselben Folge ist ein Jahreszeitenerlebnis, und es ist kein Motiv vergessen, das irgend etwa einem Dichter bei diesem Stoffe einfallen könnte. Draußen regnet und stürmt es, der Hund hat sich in sein schützendes Haus verkrochen. Drinnen wird der Ofen warm gemacht, der Großvater sitzt zufrieden an seinem Winterplatz, während die Kinder, die noch gestern im Freien gespielt haben mögen, sich ans Licht und ans Fenster halten. Das Bildchen ist klar und illustrativ, und man kann es wie eine kleine Geschichte ablesen. Die dicke Mauer trennt das Draußen und Drinnen durch die optische Nachdrücklichkeit eines weißen Streifens. Die Kinder haben sich zu einer gefälligen Gruppe verbunden, die sich mit der Nachbarschaft des Großvaters wohl verträgt, und auch die kleinen Tiere, wenn sie bildlich vielleicht Verlegenheiten bedeuten, tragen zur Behaglichkeit der Raumpoesie bei. In einem solchen Einzelbildchen deutet sich die Absicht des Ganzen an, ohne sich erschöpfend auszusprechen: es verliert sich wieder in der Folge, und die Eindrücke und Stimmungen wechseln da ebenso unberechenbar wie die Erinnerungen im angeregten Gedächtnis.

Wie der Wechsel der Jahreszeiten und der Monate, so ist auch der Wechsel der Tage und Stunden für das Volksleben und das Dasein des Bürgers mit gewissen immer wiederkehrenden Formen der Tätigkeit nach außen und der Empfindungskomplexe nach innen verbunden. Unter allen Tagen der Woche ist der Sonntag volkstümlich der interessanteste. Richter behandelt seine poetische Bedeutung in einer besonderen Folge „Der Sonntag in Bildern", die 1861 erschien. Nicht nur als kirchlich geweihter Ruhetag, der die Herzen zu Gott erhebt, ist der Sonntag beim Volke beliebt, sondern auch als festliche Unterbrechung der alltäglichen Geschäftigkeit und Betriebsamkeit, als ein Tag, der der arbeitenden Gemeinde einen erholenden Atemzug gönnt und für einen kurzen glücklichen

Abb. 81. Ludwig Richter — Der Kleinhandel

Abb. 82. Ludwig Richter — Das erste Ofenfeuer

Moment die Gedanken aller auf heitere, erfrischende, belebende Bilder lenkt. Schon die erste Morgenstunde vereinigt die Familie in festlicher Stimmung beim Morgengebet, und so rein wie der Himmel sind auch Leib und Seele jedes Menschen. Während die Eltern und Geschwister zur Kirche ins Städtchen hinuntersteigen, bleibt die Enkelin bei der lahmen Großmutter und liest ihr aus der Bibel vor. Am Nachmittag werden arme Kranke besucht, oder die Familie rückt zu einem größeren Spaziergang durch die sommerlichen Felder aus und kehrt im benachbarten Dorf bei der Gevatterschaft ein, wo Männer und Frauen und Kinder sich alle auf ihre Weise erfreuen und in erbaulichem Gespräch, fröhlichem Spiel oder Gesang Erholung suchen. Am Abend, wenn die Sonne untergeht, tritt man den Heimweg an, und zu Hause gehen die Kinder erfüllt von den Erlebnissen des Tages müde zur Ruhe. Mit solchen und ähnlichen Umschreibungen kann man den Inhalt dieser Sonntagsbilder andeuten, die in einfacher Form die seelischen Schwingungen, die am Sonntag bei der Allgemeinheit ausgelöst werden, durch die romantische Zeichnung graphisch darstellen. Und es ist wiederum das Wunderbare der Erzählungskunst Richters, daß er jedes Wort, das dem Dichter einfällt, durch irgend ein Motiv im Bilde anschaulich machen kann. Das Blatt „Vesper" (Abb. 83) ist nichts anderes als ein lyrisches Bildgedicht. Ein paar Kinder haben sich auf dem Kirchhof zum unschuldigen Spiel eingefunden. Im Schatten der Bäume steigt der alte Küster mit den Schlüsseln

Abb. 83. Ludwig Richter Aus „Der Sonntag in Bildern"

zur Kapelle hinauf, um die Abendglocken zu läuten. Zwischen alten Gräbern hat sich ein Grüppchen zur feierlichen Bestattung eines kleinen Vogels hingesetzt, und die Kinder singen dem Liebling, ohne sich allzusehr zu betrüben, ein Grablied. Andere belustigen sich daneben mit dem Seifenblasenspiel. Der Sinn des Bildchens, der einem aber nicht gedanklich, sondern stimmungsmäßig fühlbar wird, liegt in der volkstümlichen Gegensätzlichkeit von jung und alt, lebendiger Gegenwärtigkeit und mahnender Vergänglichkeit, kindlicher Fröhlichkeit und ernsten Todesgedanken, unschuldigem Spiel und ewiger Wahrheit, die sich beziehungsreich in die poetische Empfindung verflechten. Ein gotischer Grabstein erhebt sich wie eine Erscheinung aus uralter Zeit aus dem Boden und wird von den Kindern wie von einem frischen Blumenkranz eingefaßt. In diesem stärksten Stimmungsmotiv verkörpert sich das Bild zugleich zur anschaulichsten Gestalt. Die romantische Bild-Erzählung ist keine Nachahmung der Dichtung, wie die naturalistische Geschmacksepoche annahm, sondern ein selbständiger Typus der dichterischen Form, in der das Erlebnis im Bild statt im Wort nach Ausdruck ringt. Ein Einfall wie der des Grabmals mit den Kindern könnte in Worten gar nicht so einheitlich und so plötzlich anschaulich gemacht werden wie in dem Bilde, das mit wenigen Linien Gefühlsassoziationen weckt, die das Wort nur auf Umwegen erreichen könnte. Das „Bild" im Sinne der romantischen Erzählung ist eine ursprünglichere Form des Wortes und hat vor demselben den höchsten poetischen Reiz des Unaussprechlichen voraus.

Es war ihr darum daran gelegen, die Dichtung dem Volke durch die Anschauung vertrauter zu machen, und es hat seinen historischen und sachlichen Grund, wenn Ludwig Richter Schillers „Lied von der Glocke" in einem Bilderbuche behandelte. Von der Rückwirkung dieses Gedichtes auf die romantische Bild-Erzählung war schon bei Genelli und Führich die Rede, die sich beide weniger vom Inhalt als dem poetischen Stimmungsgehalt anregen ließen. Richter versteht den Dichter ganz unklassisch und unpathetisch. Es fehlte ihm der philosophische Blick, der in den Formen des Lebens die geschichtliche Idee erkannte, und der große Rhythmus des Originals geht in seinen Bildern verloren. Richter liebt die „Glocke" in ihrer poetischen Darstellung des bürgerlichen Familienlebens und schildert mit inniger Teilnahme die Taufe, die Liebe, den Tod. Das „Liebesglück" (Abb. 84) verschmilzt die Verse von der ersten Liebe zu einem stillversunkenen Landschaftsbildchen, das der Poesie der Liebe einen wehmütigen Hintergrund abendlichen Friedens gibt. Der ernste Rahmen der Natur umfaßt alles Glück der Menschen.

Wenn einem viele Holzschnitte Richters durch die Hände gehen, bemerkt man, daß die meisten gewisse, weniger durchgebildete Stellen haben, wo man im Zweifel darüber ist, ob der Holzschneider oder der Künstler dafür verantwortlich ist. Diese Frage beantwortet sich leicht, wenn die Originalzeichnungen zum Vergleich daneben gelegt werden. Nun sind die Zeichnungen Richters sehr ungleich. Während sehr viele dem Holzschneider flüchtige, skizzenhafte Andeutungen geben und öfters mit dürftigen graphischen Formeln durchsetzt

Abb. 84. Ludwig Richter — Liebesglück

sind, wurden andere so sorgfältig und rein ausgeführt wie alte Miniaturen. Die Einzelformen, selbst die kleinsten, sind mit letzter Sauberkeit und Feinheit gezeichnet und mit dem Pinsel getönt. Kleine Kabinettstücke des koloristischen und illustrativen Geschmacks, geben sie den vollkommensten Begriff der künstlerischen Persönlichkeit Richters. Die Gemälde des Künstlers sind Vergrößerungen und oft Vergröberungen dieser kleinen Zeichnungen, die als unmittelbarste und wahrste Offenbarungen seiner Phantasie und seiner Empfindung zu gelten haben. Bei der Übertragung dieser Wunderwerke in den Holzschnitt muß notgedrungen das Beste verloren gehen, und so liegen denn die köstlichsten und feinsten Werke des Meisters in den Mappen der Kupferstichkabinette und werden nur selten von einem menschlichen Auge erblickt.

Schluß

Wenn man Blumen und Tiere in der Natur betrachtet und selbst genau beobachtet, so ist das ein anderes Sehen, als wenn man gemalte Blumen oder Tiere vor sich hat und anschaut. Das künstlerische Sehen ist komplizierter und anstrengender als das natürliche, denn der Blick muß aus der Darstellung eine Form herauslösen und diese sich geistig assimilieren. Das Auge muß sich der farbigen und linearen Bedingtheit eines fremden „stilistischen" Sehens fügen, wenn es die Formen der Darstellung verstehen will, es muß sich einem ungewohnten Zwange ergeben, den ein Künstler ihm auferlegt. Wenn das Auge zum ersten Mal einem Bilde von fremdem Stil gegenübersteht, muß es einen feindlichen Widerstand überwinden und erst die Methode suchen, durch die es dieses Bild erschließen kann. Hat es den Weg zum Bilde gefunden, so beginnt das eigentliche „Sehen", das aktive künstlerische Sehen als ein Fühlungsuchen mit den Formen, die ein fremder Sehwillen geschaffen hat, und als ein langsames Sich-Verbinden und Sich-Aufgeben an den Stil eines Künstlers oder einer Zeit. Dieser Vorgang wiederholt sich vor jedem neuen Kunstwerk, aber das Auge besitzt eine so große Gewandtheit der Umstellung, daß es sich dessen nicht mehr bewußt wird. Tatsächlich sieht es jedes Bild nach einer andern Methode an. Mit andern Worten: der Künstler zwingt den Menschen, sein Kunstwerk mit seinen Augen zu betrachten, und lenkt das Sehen und die Seele des Menschen nach seinem Willen, bis sie sich mit dem Kunstwerk innerlich vereinigen. Der Mensch muß sich schließlich selbst ganz ausschalten, um ein Kunstwerk in der Tiefe zu erleben. Diesen „schönen Augenblick" zerstört aber das kritische Bewußtsein, das das Erlebnis in einen Erkenntniswert umsetzen und aus großen historischen und systematischen Zusammenhängen heraus letzte Entscheidungen über die Berechtigung des Erlebens treffen will. Das Bewußtsein ernüchtert, indem es das Subjektive am Objektiven mißt, aber es vertieft zugleich das Verhältnis zur Kunst, indem es das Zufällige vom Bleibenden scheidet. Es gehört mit zur kunsthistorischen Bildung und Betrachtungsweise, daß man die Gegensätze zwischen Erlebnis und Bewußtsein, zwischen momentanem Eindruck und historischem Urteil, zwischen der Anpassung des Sehens und dem Begriff vom Werte auszugleichen versteht und das Kunstwerk als geistige Individualität empfinden und als Ausdruck seiner Zeit verstehen kann.

Wenn man das Auge an den Stil der romantischen Zeichnung gewöhnt hat und ein Märchen von Schwind oder ein Bilderbuch von Richter als einen wundervollen künstlerischen Organismus erlebt und in allen seinen Geheimnissen und Köstlichkeiten durchempfunden

hat, so kann man eine beinahe verletzende Enttäuschung erfahren, wenn man neben dem romantischen plötzlich ein modernes oder gar ein abgeklärtes altes Bild sieht. Denn vor der Heftigkeit und Intensität des modernen Lebens verblaßt die romantische Bild-Erzählung wie zu einem fernen Traumbild, und gegenüber der geschichtlichen Kunst erscheint sie als eine Kuriosität, die nur aus dem Zusammenhang der Kultur und Geistesrichtung der romantischen Zeit verständlich wird. Es ergibt sich demnach als letzte Aufgabe unserer Untersuchung, die Bedingtheiten des modernen Urteils und der historischen Erscheinung der romantischen Kunst aufzudecken und gegeneinander abzugrenzen oder noch entschiedener einen innern absoluten Maßstab für die Wertung der romantischen Zeichnung zu gewinnen.

Die romantische Kunst wurde in der Geschichte abgelöst vom realistischen Kolorismus und vom Impressionismus. Der realistische Kolorismus, eine Zwittererscheinung, Menzel und Böcklin umfassend, bedeutet den Übergang. Romantik und Impressionismus stehen sich als die beiden starken Stilpotenzen des 19. Jahrhunderts entgegen, die als künstlerische Weltanschauungen von absoluter Gegensätzlichkeit einander ausschließen und bis zur Leidenschaftlichkeit bekämpfen. Die Entwicklung des Impressionismus aus der Romantik vollzog sich historisch unter schweren Krisen. Der Impressionismus mußte zunächst die Romantik negieren, nur um sich selbst zu behaupten. Bei dem ursächlichen Verhältnis zwischen der lebendigen Kunst und dem Kunstdenken einer Zeit versteht es sich, daß die Geschichtsschreibung des Impressionismus die romantische Kunst verurteilte, und es ist nur ein Zeichen der Heftigkeit der Abneigung, wenn sie die Unerbittlichkeit des Kampfes bis zur Konsequenz trieb, die Kunst als Unkunst darzustellen. So entstanden denn jene Handbücher, die den Impressionismus für den letzten Endzweck aller Kunstentwicklung hielten und dementsprechend die Romantik für ein Hindernis auf dem Wege zum Ziel ansahen. Die Museen trachteten dieser Auffassung gerecht zu werden, indem sie die romantischen Bilder von ihren alten, historischen Plätzen wegräumten und verständnisloser behandelten als die Werke irgend einer Epoche. Seit eine neue Zeit aus neuen Gesichtspunkten den Impressionismus als historische Relativität zu erkennen begonnen hat, vermag man zum erstenmal die Gegensätze Romantik und Impressionismus zu überblicken und die Einseitigkeiten der impressionistischen Kritik zu korrigieren. Die Begriffe romantische Zeichnung und impressionistische Malerei, losgelöst aus dem trübenden Dunst der Schlagworte, bedeuten beide Versuche der Stilbildung; nur daß bei gleichem Ziel die Wege extrem auseinanderstreben. Der Gegensatz tritt am schärfsten in der Weltanschauungsfrage hervor, wie die Kunst sich zur Geisteskultur der Zeit verhalten soll. Für die romantische Auffassung, die die Grenzen der Künste gern verwischt sieht, ist es selbstverständlich, daß die Malerei sich dem überlegenen Organismus der Kultur einordnet und nur eine andere Ausdrucksform für ein und dasselbe Erlebnis bildet, das auch zur Dichtung wird. Der Impressionismus aber will sich von der Literatur freimachen und, obwohl ein Teil einer geistigen

Bewegung, doch ein selbständiges, nur von künstlerischen Rücksichten bedingtes Ganzes scheinen. Im Verhalten zum Menschen ist die Romantik subjektivistisch-fordernd, der Impressionismus sachlich indifferent; die Romantik wendet sich an die Seele, der Impressionismus an den Sinn. Die Romantik will die Natur im Gefühl überwältigen, der Impressionismus ein Stück Natur wissenschaftlich-beobachtend darstellen. Im Kampfe des Impressionismus gegen die Romantik standen die technischen Fragen im Vordergrund. Die Technik sollte nicht mehr Mittel, sondern Zweck sein, nachdem sie als Mittel von der Romantik vernachlässigt worden war. Nach der romantischen Auffassung erfüllte sich der Zweck des Kunstwerkes im Ausdruck, und das Handwerk sollte sich in diesem Ausdruckszweck zur vollendeten Form vergeistigen. Aus Widerspruch gegen die „Literatur" der Romantik brachte der Impressionismus seine gegenteilige Meinung, die Kunst müsse Vollkommenheit des technischen Könnens sein, auf die einseitige Formel des „l'art pour l'art". Es ist ebenso erwiesen, daß dieser Grundsatz kulturlos und geistlos ist, wie daß der Impressionismus sich nicht darin erschöpfte. Wenn das Technische ohne Zweifel im Impressionismus eine delikatere und gründlichere Durchbildung erfahren hat als in der Romantik, so darf das Technische doch nicht mit dem Künstlerischen gleichgesetzt werden. Eine Kunst, die sich in den Reizen des Handwerklichen verflüchtigen wollte, müßte zum spielerischen Unterhaltungsinstrument einer Elite von Ausnahmemenschen werden und aus Mangel an Nährboden und an Freiheit des Wachstums zugrunde gehen. Der Impressionismus hingegen bekannte sich mit seinem zu scharf formulierten Grundsatz l'art pour l'art nur zu der strengen Ehrlichkeit und Sachlichkeit, die gegenüber den Auswüchsen der Spätromantik berechtigt waren.

Die Romantik will die Objekte nicht aus kühler Distanz aufzeichnen, sondern im Sturm der seelischen Erregung ergreifen und umbilden. Sie betrachtet die Kunst — die Symphonie der Künste Dichtung, Musik, Malerei als eine Opfergabe, die sie den Göttern der Welt, dem Urwesen und den Ideen darbringt. Die romantische Zeichnung ist durchdrungen von Ausdrucksenergie; sie teilt ihre Kraft den Stoffen mit und erweckt sie durch Liebe zum Leben. Sie fühlt sich in das Objekt ein, um es sich zu unterwerfen: Licht und Schatten verwandeln sich in ein träumerisches Wiegen von Empfindungen; die Bäume beginnen geheimnisvoll zu raunen, und jeder Stein am Wege wird zum Charakter. Das Zentralproblem der romantischen Zeichnung bestand in der Übertragung dichterischer Rhythmen und lyrischer Schwingungen in Linien und Bilder, wie sich das Zentralproblem des Impressionismus um die malerische Wiedergabe des flimmernden Sonnenlichtes drehte. Beide feindlichen Richtungen wollten also eine Bewegung künstlerisch darstellen, die weder in der Vorstellung zu erfassen war, noch eigentlich an den Gegenständen haftete. Die Romantik wollte eine Bewegung des inneren Erlebens, der Impressionismus eine Bewegung der äußeren Erscheinung in bildkünstlerischer Form auf der Fläche wirksam machen.

Wenn man sich in der Beurteilung der romantischen Kunst von den Beschränkungen des modernen Standpunktes freigemacht hat, so sieht man sich von den erdrückenden Dimensionen der allgemeingeschichtlichen und europäischen Wertungen eingeengt. Vor ihnen verschieben sich die Maßstäbe der Kritik noch einmal, aber das Resultat bleibt zuletzt dasselbe. Für die Erkenntnis des eigentlichen Wesens der romantischen Zeichnung sind sie irrelevant. Zuerst zwar droht das subjektive Sympathiegefühl für die romantische Kunst angesichts der alten Kunst wie in einem luftleeren Raum zu ersticken. Das Auge, das sich an den Formen und Farben Michelangelos oder Rembrandts gesättigt oder auch nur an die intensivere Anschauung Marées oder Böcklins gewöhnt hat, kann von der zeichnerischen Abstraktheit der Romantiker kaum etwas sehen. Es ist, als hingen Schleier vor diesen romantischen Formen und der Blick könnte nie bis zur Wirklichkeit vordringen. Man versucht deshalb, genetisch in die eigenartige Gefühlssphäre der romantischen Kunst hineinzugelangen und auf Umwegen zum Ziel zu kommen. Daß die romantische Kunst in der allgemeinen Entwicklung nichts als einen letzten Ausläufer einer europäischen akademischen Bewegung bedeutet, und daß Cornelius und Carracci grundsätzlich Lehrmeinung und Kunstauffassung teilen, ist schon bemerkt worden. Innerhalb des akademischen Programms entfaltet sich aber die romantische Kunst zu einem höchst sonderbaren Ausnahmefall, indem sie formal die klassizistische Kunst des 18. Jahrhunderts weiterbildet, inhaltlich aber durch die romantische Empfindung gegen diese gebundene Form unaufhörlich protestiert. Aber auch dieser Widerspruch zwischen Erlebnis und Formel löst sich auf, eben weil er romantisch ist.

Die romantische Kunst kann nie aus kunstgeschichtlichen Reflexionen, sondern nur aus dem Wesen der Romantik begriffen und gewertet werden. Man muß sich dem heiligen Dienst des romantischen Zauberkreises mit ganzer Seele weihen, und dann erst wird man sehend für das Grau der Karton- und Holzschnittkunst. Die romantische Zeichnung ist wie ein Bühnenprospekt bei Tageslicht nüchtern und leer und wird allein durch eine phantasievolle Beleuchtung und für die gläubige Perspektive aus dem Zuschauerraum zum lebenswahren Bild. Nur wer sich vor dem modernen Dasein verschließt und im Dunkel der Seele versinkt, kann die romantischen Märchen sehen, denn nur in der Nacht, wenn die Schatten wechseln, regen sich die Mächte des Unsichtbaren.

Was heißt das aber, die romantische Zeichnung sei eine Funktion der romantischen Kultur? Romantik ist immer ein Gefühlserlebnis und kann im Gegensatz zum Klassischen nie von der Vernunft in Regeln und Erkenntnisse umgesetzt werden. Das Wesen des Romantischen ist unerfaßbar und wird von allen Worten nur umschrieben. Wenn eine Saite schwingt oder ein Kreisel rotiert, dann löst sich für das Auge die Materie in immaterielle Bewegung auf, und das Schwingen oder das Rotieren wird zu einem Erlebnis für die Sinne, das das Bewußtsein weder denken noch zerlegen kann. Die Erscheinung der schwingenden Saite überträgt sich suggestiv auf unsere Nerven, und wir erleben die

Bewegung mit, aber wir können sie nie mit dem Verstande begreifen und in ihren Stadien beobachten, denn dieses Schwingen ist mehr als eine Summe von Einzelbewegungen, die man übersehen könnte. Das Romantische ist in diesem Sinne eine irrationale Schwingung. Als Träger der Schwingung darf man die romantische Kulturseele oder ein nur zu erahnendes psychisches Zentrum der romantischen Volksgemeinschaft ansehen. Das romantische Erlebnis des Einzelnen bestand darin, daß die Individualseele in diese irrationale Schwingung hineingezogen wurde und nun mitvibrierte. In der Kunst trat dieses Schwingen in sinnliche Erscheinung, und die romantische Zeichnung ist nicht wie die klassische das Abbild einer Formidee, sondern das Ausdruckszeichen einer seelischen Bewegung. Losgelöst von der romantischen Kultur, vom Zentrum der Bewegung ist sie leer und tot wie ein transparentes Bild, das nur im Lichte erscheint, oder eine Geigensaite, die nicht gestrichen wird. Es versteht sich, daß Dichtung und Musik die romantischen Künste schlechthin waren, denn nur sie konnten die Schwingung der romantischen Seele unsichtbar darstellen. Der Rhythmus eines Verses oder die Dynamik einer Melodie, beide ungreifbar, abstrakt, nur fühlbar, übertrugen die Schwingung aus dem Metaphysischen ins Physische; in jedem romantischen Gedicht und jedem romantischen Lied schwingt die irrationale, romantische Kulturseele mit und teilt ihre Bewegung dem Leser oder Hörer in der künstlerischen Suggestion mit. Die Bildkunst konnte die Schwingung nur mittelbar ausdrücken und mußte die unsichtbare Bewegung durch sichtbare Linien anzeigen. Sie stand vom Zentrum des romantischen Erlebnisses weiter ab als Dichtung und Musik und verbreitete deshalb wie der Mond nur indirektes Licht. Auch dem Menschen der Nachwelt eröffnet sie sich nur, wenn er die Schwingung der romantischen Seele noch als ein Erbe in sich bewahrt und für die romantische Linie empfänglich ist.

Man kann nun fragen, wodurch die Romantik eine bildende Kunst von diesem Umfange hervorbrachte, wenn diese ihrer inneren Bewegung so fern war und ihr Wesen nur in einem Gleichnis mittelbar ausdrücken konnte. Die Frage beantwortet sich von selbst, wenn die romantische Zeichnung nicht im Verhältnis zum romantischen Kulturbegriff, sondern zur romantischen Volksgemeinschaft als ein volkstümliches Anschauungsmittel betrachtet wird. Ludwig Richter war nur der klassische Typus der Wechselwirkung von Kunst und Volksgemeinschaft, sein Fall aber hatte für die romantische Kultur allgemeine Bedeutung. Die romantische Zeichnung gehörte wie das Bibellesen und Märchenerzählen zu den Lebensformen des damaligen deutschen Bürgertums. Gewisse Bücher der Romantiker waren in Jedermanns Hand, die Bilderbogen und Bilderbücher fehlten in keiner Familienstube, und die Bild-Erzählung diente ebenso zur Erziehung wie zur Erbauung. Das Bürgertum lebt in der romantischen Bild-Erzählung mit allen seinen Eigentümlichkeiten und Gedanken in einem wunderbaren Denkmal fort; sogar das Tempo seiner Empfindungen kann heute aus den Bildern nachempfunden werden. So ist die Kunst zugleich ein Dokument aus der Geschichte der Gesellschaft. Damit ist die Grenze ihrer Wirkungsmöglichkeit schon

angedeutet, denn sie konnte nur solange eine geistige Bildungsform des deutschen Bürgertums wirklich sein, als dieses Bürgertum selbst existierte und sich nicht veränderte. Heutzutage findet die romantische Kunst, trotz ihrer großen Volkstümlichkeit, im Volke nicht mehr das natürliche Verständnis wie früher, und ihre Bildungskraft hat sich verringert. Die Struktur der Gesellschaft hat sich grundsätzlich verändert; das deutsche Bürgertum bildet keinen einheitlichen Stand mehr, sondern hat sich im neuen Arbeitsleben in verschiedene Schichten zersetzt. Der moderne Stadtbewohner lebt ein anderes Leben, und die romantischen Stimmungsstunden: Morgenfrische, Mittagstunde, Abenddämmerung sind für ihn nur mehr Vorstellungen, über die der Zeiger seiner Uhr hinweggleitet. Innerlich wird er allein von dem farblosen Wechsel zwischen Arbeit und Erholung berührt, der mit dem Tag- und Nachtwechsel in der Natur nicht mehr zusammenfällt. Die internationalen Gesellschaftsbewegungen haben die individuellen Formen der Berufe und Gewerbe zertrümmert, die früher das Bürgertum an einen poetischen Reichtum von bunten Sitten und Gebräuchen fesselten. Die Überwindung aller Distanzen durch den Weltverkehr hat eine allgemeine Unruhe und Erregung mit sich gebracht, die es den neuen Gesellschaftsverhältnissen erschwert, in neuen Lebensformen bleibende Gestalt anzunehmen. Nur wo das Volksleben sich an Gleichmaß und Gebundenheit des Daseins gewöhnen kann, wird es eine Volkskunst geben. Die Reste der volkstümlichen Romantik aber finden nur in verlassenen Kleinstädten und in Kinderstuben noch ein paar verständnisvolle Augen, in denen sie den heilkräftigen Glanz romantischer Freude entzünden. Besonders dem Kinde wurde von der Kunst seit Richter und Schwind nichts mehr geboten, was ihm im entferntesten so angepaßt wäre, wie das Märchen von den sieben Raben oder die Bilderbogen.

Wenn eine Kunst so tief und so allgemein mit den Sitten und geistigen Bedürfnissen eines Volkes verwachsen ist, dann kann sie, selbst wenn ihre Formen abgeleitet, eklektisch sind, als ein Stilgebilde angesehen werden, das eine geschichtliche Sonderart darstellt. Stil hat eine Kunst, wenn sie den geistigen Organismus einer Kultur in ihren Werken wiederspiegelt und die Essenz des Inhaltes einer Kultur in formale Werte umsetzt. Nicht die Originalität der Formen, sondern die Konsequenz ihres künstlerischen und geistigen Zusammenhanges entscheidet über den Stilwert; denn auch die Renaissance ist ein Stil, obwohl alle ihre Form-Motive von der Antike abgeleitet sind. Je umfassender und lebendiger sich eine Kultur zu einem System zusammenschließt, desto strenger und einheitlicher ist ihr Stil. Je ursprünglicher und triebkräftiger die Träger einer Kultur, die besonders gearteten Volksgemeinschaften sind, desto gewaltiger und elementarer die Kultur und ihre allseitigen Auswirkungen in Sitte, Geist und Kunst. Alle Erscheinungen der Kultur: Architekturen, Kunstwerke, Dichtungen sind Ausdrucksformen des in seinem Anfange immer religiös, metaphysisch veranlagten Kulturerlebnisses. Wie alle Tempel und Kirchen lange aus Andacht aufgebaut wurden, ehe man sie als Kunstwerke erkannte und betrachtete,

so war die Kunst überhaupt lange ein Erlebnis der Volksgemeinschaft oder des Einzelnen, ehe sie einer objektiven Bewunderung diente. Erst eine unschöpferische Nachwelt vermag die Werke vergangener Zeiten unabhängig von ihrem Gebrauchs- oder Ausdruckszweck als rein künstlerische Formprobleme aufzufassen und zu werten.

Wenn es nun erlaubt ist, das Kleine mit dem Großen zu vergleichen, kann festgestellt werden, daß auch die romantische Kunst, wie die antike und mittelalterliche, eine kulturelle Ausdruckskunst und keine ästhetische Spielkunst sein wollte. Die grundsätzliche Ähnlichkeit wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß die Romantik nur ein Atom der geistigen Potenz jener Kulturen besitzt. Sie ist ein Kulturmikrokosmos; Dichtung, Musik, Malerei seine geistigen Funktionen; der Lebensrhythmus einer Volksgemeinschaft seine Voraussetzung. Die romantische Zeichnung ist keine gewöhnliche Graphik, sondern eine Sprache des Gefühls aus abstrakten Formeln, die nur der Eingeweihte versteht, und die weniger künstlerisch als anschaulich sein will. Die Kinder sehen die Bilderbücher an, ohne über den Stil der Bilder zu reflektieren. Als beste Bilder gelten ihnen die, die sich der kindlichen Seele am tiefsten einprägen und sie immer wieder anziehen. Die Romantiker waren wie große Kinder, die die Welt zum Bilderbuch machen und weder links noch rechts über die Bilder hinaussehen. In diesem Sinne war die romantische Kultur die letzte einheitliche, organische Geisteskultur, in der die Kunst tief mit dem Erlebnis verbunden war, und darum darf auch die romantische Zeichnung an dem Begriff eines Stiles gemessen werden, wenn sie auch selbst kein „Stil" ist.

Daß die romantische Kunst sich zwangloser aus dem Wesen der romantischen Volksgemeinschaft, als aus der allgemeinen Kunstentwicklung erklären läßt, bedeutet, daß sie stärker mit dem Ort als mit der Zeit verbunden ist. Tatsächlich blieb sie ja eine rein deutsche Angelegenheit. Der Ort ist für den naiven Menschen, wie für das Kind, ein intensiveres und anschaulicheres Erlebnis als die Zeit, denn der Mensch wird aus dem Ort, aus der Erde geboren und nicht aus der Zeit, und er betrachtet den Ort als seine Heimat, die er liebt, die Zeit aber nur als einen abstrakten Maßstab für Veränderungen des Orts. Erst ein gebildeter Intellekt kann die Zeit erkennen und erst die Wissenschaft den Zeitbegriff zum Ausgangspunkt aller Methodik machen, indem sie das Verhalten der Objekte in der Zeit als „Geschichte" untersucht. Erscheinungen wie die romantische Kunst, die mit der Zeit wenig zu tun haben und einseitig aus der Phantasie des Orts hervorgehen, können darum wissenschaftlich, entwicklungstheoretisch kaum begriffen werden.

Die romantische Kunst ist ein Gewächs der deutschen Erde, und es entspricht ihrer bewußten, sentimentalischen Verleugnung der Zeit, wenn sie sich an die Seite der altdeutschen Kunst stellt. Die Sympathie für das Altdeutsche bezieht sich nicht auf den künstlerischen Stil, sondern auf die Verwandtschaft der landschaftlichen Herkunft der Kunst. Die romantische Kunst ist derselben Erde entsprungen wie die Kunst Dürers. Nun ist jedes Kunstwerk ein Geschöpf des Bodens, denn der Boden allein ist ewig fruchtbar.

Die Unerschöpflichkeit und Triebkraft der Natur gehört zu den großen Wundern, die zu allen Zeiten den Menschengeist zur Ehrfurcht gestimmt haben. Die Anschauung, daß nicht der Mensch, sondern die Natur durch den Menschen die Kunst hervorbringt, hat Winckelmann in die Kunstgeschichte eingeführt, aber dabei mehr an das „Klima des Landes", daß der Himmel heiter, mild, trocken, trüb, naß sein könne, gedacht, als an die Verschiedenartigkeit der Erde, die auch bei ähnlichem Klima je nach der Zusammensetzung andere Blumen und Gewächse treibt und je nach der Oberflächenformation in der Landschaft andere Gestaltungen bildet und andere Linien beschreibt. Die griechische Landschaft ist nicht durch das Klima, sondern durch das Profil und den besondern Rhythmus verschieden von der italienischen und diese wieder von der deutschen oder nordischen. Die Menschen gehen aus der Landschaft hervor und tragen ihren Charakter; derselbe Saft, der in der Erde gärt und sie fruchtbar macht, treibt auch in ihnen wie in allen Geschöpfen der Erde, und was die Menschen ihrerseits wirken und hervorbringen, nimmt immer Wesen und Stimmung ihrer Landschaft an. Wenn die Zeitwandlungen die Veränderungen der Kunstformen und Stile bedingen, so bleiben die Kunstwerke einer Landschaft doch durch alle Jahrhunderte von demselben inkommensurabeln Gehalt eines landschaftlichen Charakters erfüllt, wie denn Städtebilder trotz aller Verschiedenheit ihrer Bauten, die den verschiedensten Stilen angehören, ein einheitliches Aussehen haben und aus den Formen der Landschaft herauswachsen.

Wie sich die natürliche Gestalt der Landschaft durch Eingriffe verändern und umstilisieren läßt, so hat sich auch die Kunst zu allen Zeiten fremder Influenz zugänglich erwiesen und davon bald Förderung bald Hemmung erfahren. Die Kunst eines Landes war aber immer dann am größten und ursprünglichsten, wenn sie aus der Kraft der heimatlichen Erde ungebrochen emporwuchs und elementar sich entfaltete. Die charaktervollsten Künstler sind zugleich die reinsten Typen ihrer Erde: Dürer der Oberdeutsche, Rembrandt der Holländer, Velasquez der Spanier, Michelangelo der Italiener.

Das alles ist deshalb für die romantische Kunst von Wichtigkeit, weil sie der autochthone Ausdruck der deutschen Landschaft war und überhaupt über die Grenzen dieser Landschaft in ihrer Empfindung nie hinauswuchs. Die Bodenständigkeit der romantischen Kunst war so natürlich wie ihre Volkstümlichkeit, und sie bestand nicht in der Äußerlichkeit, daß sie die Landschaft in ihren poetischen, von der Dichtung eben erweckten Stimmungswerten darstellte, sondern daß sie für den Ton der deutschen Landschaft, wie bisher nur die altdeutsche Kunst, ein vollkommenes künstlerisches Ausdrucksäquivalent fand. Der Romantiker hatte sich von der Landschaft noch nicht losgelöst wie der moderne Stadtmensch, und er sog aus der Erde die Kräfte und Energien, die der Moderne mit der Luft einatmen will. Dadurch daß die romantische Zeichnung so tief mit der deutschen Landschaft verwurzelt war, war sie erst imstande, ihre kulturelle Funktion zu erfüllen, die dahin ging, die Dichtung dem Volke vertraut und im Bilde anschaulich zu machen. Durch die Bild-Erzählungen

wurden in tausend Häuser Gedichte getragen, die dort als Gedicht vielleicht nie gelesen worden wären. Worte in Bilder zu verwandeln, das war der Anfang und das Ende aller künstlerischen Problematik der Nazarener und Romantiker, und es ist ein impressionistisches Vorurteil, wenn man das Problem als solches nicht anerkennen und der Bildkunst allen Zusammenhang mit der Dichtung diktatorisch verbieten will.

Die Dichtung geht aus Bewegungen im Urgrund der Seele hervor und ist zuerst Erlebnis, ehe sie Gestalt wird. Gestalt nimmt das Erlebnis erst in der Spiegelung der Phantasie an, die die Empfindung als Bilder und Vorstellungen sieht. Beim Roman kann die Idee der Handlung erlebt sein, ehe sie von der Phantasie in konkrete Verhältnisse des Milieus, des Kostüms, der Umstände eingekleidet wird. Es versteht sich, daß die Phantasie nicht frei und unabhängig ist, und daß etwa das Erlebnis Frühling bei Dante, Shakespeare oder Goethe ein ganz anderes Phantasiebild hervorrufen muß, daß auch die Phantasie ihre Geschichte hat und zu verschiedenen Zeiten verschiedenen geistigen Bedingungen unterworfen ist. Da es sich dabei um ganz subtile psychische Vorgänge handelt, wird es nie möglich sein, die Gesetzmäßigkeit der Phantasie eines Dichters oder einer Zeit festzulegen und etwa die Zusammenhänge der Phantasie mit den geistigen Voraussetzungen des Orts und der Zeit zu umschreiben. Man kann jedoch als gewiß annehmen, daß die Phantasie etwa bei Erfindung eines Menschentypus oder bei Beschreibung eines Milieus die Schranken der für ihre Zeit maßgebenden Formen und Lebensgewohnheiten nicht durchbrechen kann, und daß Menschenfiguren aus einem Roman des 18. Jahrhunderts, selbst wenn sie historisch oder allegorisch eingekleidet sind, an gewisse Bedingungen der Sitte und des Lebensrhythmus der Entstehungszeit gebunden sind. Der Dichter kann in seiner Vorstellungstätigkeit den Kreis der Lebensformen seiner Zeit nicht verlassen, und die Bilder seiner Phantasie müssen also schon, ehe sie von der Sprache erfaßt werden, einen gewissen Stil haben. Wenn die empirische Möglichkeit gegeben wäre, die Vorstellungstätigkeit der Dichter verschiedener Epochen zu beobachten, so müßte die Untersuchung als Ergebnis die völlige Übereinstimmung der Formen der Phantasie mit dem Stile der Malerei der entsprechenden Zeit ergeben, und zwar nicht aus einer Abhängigkeit der Dichtung von der Malerei oder umgekehrt, sondern aus der Identität des Kulturinstinktes, der beide hervorgebracht hat. Wenn Chodowiecki einen Roman seiner Zeit mit Kupfern versieht, so müssen seine gezeichneten Figuren mit den handelnden Figuren der Dichtung eine innere, zeitbedingte Verwandtschaft haben nicht nur in der Erscheinung, sondern auch in dem Undefinierbaren eines Lebensgefühls, das die Linien führt.

Aber befriedigen uns die Stiche Chodowieckis zu Goethes Werther? Erscheint es uns nicht geradezu grotesk, die genialische Persönlichkeit Werthers in zopfiger Gebundenheit miniaturhaft bürgerlich dargestellt zu finden? Der Widerspruch zwischen Wort und Bild entsteht hier aus der verschiedenen Wirkungsmöglichkeit der Malerei und dichterischen

Phantasie, indem die Malerei an ihre Form viel stärker gebunden bleibt als die Poesie, die als seelische Bewegung ein grenzenloses, unvergängliches Leben, unabhängig von der Sprache, in die sie gefaßt ist, führt. Trotzdem ist die dichterische Phantasie in der Herkunft von dem Lebens- und Bildstil ihrer Zeit abhängig, und wer über die gemeinsamen Stilmerkmale des Werther und der Chodowieckischen Stiche dazu nachzudenken beginnt, wird bald für die Ähnlichkeiten zwischen Wort und Illustration empfänglich werden.

Nun kommt als drittes die Phantasie des Lesers hinzu, die die Worte des Dichters wie in einem Spiegel aufnimmt und in Bilder zurückübersetzt. Natürlich müssen seine Bilder wiederum vom Stil seiner Zeit abhängig sein. Wenn der moderne Mensch eine Novelle von Eichendorff liest, dann werden bei den Beschreibungen Bilder in seiner Phantasie auftauchen, die gewiß grundverschieden sind von den Bildern, die Eichendorff in Worte faßte. Jedes Kind stellt sich das Rotkäppchen oder Dornröschen wieder anders vor. Jede Generation der Nachwelt stellt sich die Bilder vergangener Dichtungen nach anderen Gesetzen vor, und im allgemeinen Wechsel der Stile und Phantasiegewohnheiten bleibt nur das dichterische Erlebnis ewig dasselbe. Sind denn die Bilder, die vor dem innern Gesicht des Lesers nach dem Rhythmus des übertragenen dichterischen Erlebnisses auf- und niedersteigen, überhaupt klar zu sehen und etwa zu beschreiben? Könnte man selbst genauere Beschreibungen aus einem Roman nach den Vorstellungen, die man sich beim Lesen davon macht, so aufzeichnen, daß sie der Dichter wieder erkennen würde? In diesen Fragen, die das Verhältnis zwischen Wort und Bild vergleichsweise formulieren, liegt das ganze Problem der Illustration des 19. Jahrhunderts. Denn die Illustrationen sind die bildliche Wiedergabe der Phantasie-Eindrücke, die der Illustrator beim Lesen in sich aufnahm. Wenn der Künstler einer andern Zeit als der Dichter angehört, so muß der Stil seiner Illustrationen dem Stil der dichterischen Phantasie, von der sie angeregt sind, immer widersprechen. Cornelius, Delacroix, Kreling, Liezen-Mayer sehen die Bilder des „Faust" in grundverschiedener Weise, und jeder von ihnen sieht sie nur im Sinne seiner Zeit und seiner Umgebung „wahr", keiner vielleicht im Sinne Goethes. Wahr und lebendig kann theoretisch nur die Illustration sein, die mit der Dichtung zugleich entsteht; alle andere Illustration hat nur für die Gegenwart, für die sie geschaffen ist, anschauliche Bedeutung.

Was ergibt sich daraus für das Verhältnis der romantischen Zeichnung zur deutschen Dichtung? Allgemein wird jene Illustration den poetischen Gehalt der Dichtung in Bildern am besten ausdrücken können, die von demselben metaphysischen Urerlebnis hervorgebracht ist wie die Dichtung, und das war bei der romantischen Zeichnung der Fall. Ihre Eigentümlichkeit bestand darin, daß sie weniger eine Dichtung illustrieren als im Bilde den dichterischen Rhythmus nachahmen wollte. Die romantische Bild-Erzählung konnte am Ende poetische Stimmungen und Empfindungen erzeugen, wie sonst nur die Dichtung. Ein Märchen von Schwind ist ebenso poetisch wie ein Märchen von Grimm.

Über den Holzschnitten Richters und Führichs liegt dieselbe träumerische Stimmung wie über den Versen der Romantiker. In einer Nibelungenzeichnung von Rethel erklingt wirklich der herbe und hölzerne Takt der altdeutschen Metrik. Nicht auf die Darstellung der Handlung kam es der romantischen Bild-Erzählung an, sondern auf den Ausdruck der lyrischen Bewegung durch die Zeichnung. Die romantische Urschwingung sollte im Bilde fühlbar werden.

Der Träger der Bewegung, der Schwingung, des poetischen Erlebnisses war immer nur jene dekorative Kurve des schönen Umrisses, die mit wunderbarer Geschmeidigkeit die Formen umschreibt. Wenn das Poetische ein Gleiten und Verfließen farbiger Empfindungen ist, so wird es in der Musik durch die Melodie und den Wechsel der Tonarten, in der romantischen Bild-Erzählung durch die Arabeske ausgedrückt. Die Arabeske teilt dem Auge das Wohlgefallen mit, das die Verse dem Ohr bereiten. Sie allein kann durch die bildliche Anschauung alle jene Gefühlsassoziationen wecken, die für die Musik und Poesie schon durch den sinnlichen Laut der Worte Klingen und Singen angeregt werden. Das Irrationale des Romantischen fand in dieser Schönheitskurve seinen künstlerischen Ausdruck. Denkt man sich aus einer Geschichte von Genelli, einem Bilderbogen von Schwind, einer Legende von Führich das ornamentale Gewebe der Komposition fort, dann weicht auch die poetische Stimmung von diesen Zeichnungen. Das Problem der Verwandlung der Dichtung in Bildkunst wird gelöst in dem stilistischen Problem der romantischen Zeichnung, die das treu beobachtete Nahbild der Binnenzeichnung mit dem wie die Wolken dahingleitenden Umrisse zur Einheit fügt. Es war also das barocke Element in der romantischen Zeichnung, das die Geheimnisse des Erlebens vermittelte, und es wird damit nur angedeutet, wie außerordentlich die Nachwirkungen des Barocks die Kunst des 19. Jahrhunderts beeinflußten.

In diesen Zusammenhängen zwischen Schwingung und Linie, Ausdruck und Erzählung, Wahrheit und Erscheinung offenbart sich die Zweckmäßigkeit des gesamten geistigen und künstlerischen Organismus der romantischen Zeichnung ein letztes Mal. Die romantische Kunst erscheint darin selbst wie das Märchen, das sie so gern darstellte, verklärt von dem Glanze einer schönen Vergangenheit und einer fremden Welt und über ihre bürgerliche Genügsamkeit und kindliche Einfalt hinausgehoben durch die Macht der Phantasie und der sentimentalischen Illusion.

Nachwort

Wenn die Kunst seit etwa einem halben Jahrhundert eine Krise nach der andern durchmacht, so hat daran eine Hauptschuld die unnatürliche Loslösung der Künstler von den Dingen, die sie darstellen sollen, und vom Leben, dem sie Form geben sollen. Die Künstler isolieren sich im Subjektivistischen, wohin ihnen niemand mehr folgen kann, und statt in das Meer der Geschichte zu münden, wollen sie umgekehrt in der Einsamkeit der Gebirge die verborgenen Quellen des Daseins suchen. Auch bei der Kunstbetrachtung hat eine Bewunderung und Förderung der rein künstlerischen Leistung, die als metaphysischer Überschuß von der Erfindung und Idee abgesondert wird, Platz gegriffen, die früher unbekannt war, und die durchaus der modernen Reflexion entstammt.

Was darum alte Bilder auch ohne originalen Wert vor den neuen, selbst wenn sie in der Technik brillant sind, in den meisten Fällen voraus haben, ist das starke Mitwirken des Menschlichen, das nicht nur eine diffizile Reizbarkeit der peripheren Organe, sondern gleichmäßig alles Vermögen des seelischen Erlebens zur Tätigkeit anregt. Das Menschliche in allen seinen Schattierungen des Heiligen und Profanen, des Höfischen und Volkstümlichen wäre zu verstehen als die Totalität der Lebensfunktionen nach innen und außen, im Empfinden und Handeln, und eine zukünftige Betrachtungsweise hätte auf den großen Reichtum der ältern Kunst an lebenweckenden Werten wieder mehr aufmerksam zu machen.

Der Bewegung der romantischen Zeichnungskunst war darum eine so breite Wirkung beschieden, weil sie nach allen Richtungen auf die Lebensformen und Lebensbedürfnisse der Zeit Bedacht nahm, und weil sie einem Kulturzweck diente. Die Handbücher und Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts vernachlässigen das Kapitel der romantischen Zeichnung, weil sie es bald mit dem Kapitel der Genremalerei und Historienmalerei verwechseln, bald durch europäische Maßstäbe in falsche Verhältnisse setzen. Das vorliegende Buch, dem wissenschaftliche Prätensionen fern liegen, ist ein Versuch, das Gold von den Schlacken zu lösen und die romantische Zeichnung mit all ihren Schönheiten des Herzens und der Phantasie aus sich selbst zu erklären.

Im Frühling 1920 — Ulrich Christoffel

Verzeichnis der Abbildungen

1.	Runge, Ph. Otto. Gewandstudie zur „Lehrstunde der Nachtigall".	Zeichnung	Hamburg
2.	Führich, Joseph. Die Versuchung Christi.	Zeichnung	München
3.	Cornelius, Peter. Aus der Taunusreise.	Zeichnung	Frankfurt
4.	Richter, Ludwig. Aktstudie.	Zeichnung	München
5.	Genelli, Bonaventura. Aktstudie.	Zeichnung	München
6.	Schnorr von Carolsfeld, Julius. Händestudien.	Zeichnung	München
7.	Cornelius, Peter. Bildnis Konrad Eberhardt.	Zeichnung	München
8.	Wasmann, Friedrich. Bildnis eines jungen Mannes.	Zeichnung	Berlin
9.	Ingres, Jean A. D. Bildnis eines Unbekannten.	Zeichnung	Paris
10.	Schnorr von Carolsfeld, Julius. Der See von Nemi.	Zeichnung	Dresden
11.	Richter, Ludwig. Landschaftsstudie „Der Regenbogen".	Aquarell	Dresden
12.	Genelli, Bonaventura. Ruhe auf der Flucht.	Zeichnung	München
13.	Cornelius, Peter. Faust und Gretchen.	Stich	
14.	Cornelius, Peter. Gretchens Ohnmacht in der Kirche (Ausschnitt).	Stich	
15.	Cornelius, Peter. Am Rabenstein.	Stich	
16.	Delacroix, Eugène. Am Rabenstein.	Lithographien	
17.	Cornelius, Peter. Gretchen im Kerker.	Stich	
18.	Cornelius, Peter. Titelblatt zu den Nibelungen.	Stich	
19.	Cornelius, Peter. Titelblatt zu den Nibelungen (Ausschnitt).	Stich	
20.	Cornelius, Peter. Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds.	Stich	
21.	Schnorr v. Carolsfeld, Julius. Kriemhilde an der Leiche Siegfrieds.	Holzschnitt	
22.	Rethel, Alfred. Wie der Markgraf Rüdiger erschlagen ward.	Holzschnitt	
23.	Overbeck, Johann Fr. Der verlorene Sohn.	Stich	
24.	Steinle, Eduard. Der Schaukelengel.	Zeichnung	Frankfurt
25.	Kaulbach, Wilhelm. Das Narrenhaus.	Stich	
26.	Genelli, Bonaventura. Das Narrenhaus.	Stich	
27.	Genelli, Bonaventura. Karikatur auf Kaulbach	Zeichnung	München
28.	Cornelius, Peter. Studie zu den Loggien der Alten Pinakothek.	Zeichnung	München
29.	Runge, Ph. Otto. Der Abend.	Stich	
30.	Neureuther, E. N. Der Fischer. Aus „Balladen u. Romanzen".	Lithographie	
31.	Schwind, Moritz. Die Symphonie.	Gemälde	München
32.	Schwind, Moritz. Die Symphonie. Die Begegnung.	Gemälde	München
33.	Schwind, Moritz. Die Symphonie. Das Konzert.	Gemälde	München
34.	Schwind, Moritz. Die Symphonie. Die Hochzeitsreise.	Gemälde	München
35.	Schnorr von Carolsfeld, Julius. Abrahams Verheißung.	Holzschnitt	
36.	Schnorr von Carolsfeld, Julius. Eli stirbt vor Schrecken.	Holzschnitt	
37.	Genelli, Bonaventura. Penelope von den Freiern bedrängt.	Stich	
38.	Genelli, Bonaventura. Paolo und Francesca.	Stich	
39.	Flaxman, John. Paolo und Francesca.	Stich	

40.	Ingres, Jean Auguſte Dominique. Paolo und Francesca.	Gemälde	Paris
41.	Genelli, Bonaventura. Titelblatt zum „Leben eines Wüſtlings“.	Stich	
42.	Genelli, Bonaventura. Beſuch im Atelier.	Stich	
43.	Genelli, Bonaventura. Der Mutter Märchen.	Stich	
44.	Genelli, Bonaventura. Der Traum der Braut.	Stich	
45.	Rethel, Alfred. Der Mäuſeturm.	Lithographie	
46.	Rethel, Alfred. Der Karthagerzug über die Alpen. Blatt 1.	Holzſchnitt	
47.	Rethel, Alfred. Der Karthagerzug über die Alpen. Blatt 5.	Holzſchnitt	
48.	Rethel, Alfred. Auch ein Totentanz. Blatt 2.	Holzſchnitt	
49.	Rethel, Alfred. Auch ein Totentanz. Blatt 4.	Holzſchnitt	
50.	Rethel, Alfred. Auch ein Totentanz. Blatt 6.	Holzſchnitt	
51.	Rethel, Alfred. Der Tod als Feind.	Holzſchnitt	
52.	Rethel, Alfred. Der Tod als Freund.	Holzſchnitt	
53.	Rethel, Alfred. Monatsbildchen „November“.	Holzſchnitt	
54.	Schwind, Moritz. Der Pfeifenkopf (Wein- und Rauchepigramme).	Radierung	
55.	Schwind, Moritz. Fahnenträger aus „Die Hochzeit des Figaro“.	Zeichnung	
56.	Schwind, Moritz. Akrobatenſpiele, Bilderbogen.	Holzſchnitt	
57.	Schwind, Moritz. Chriſtnacht, Bilderbogen „Der Winter“.	Holzſchnitt	
58.	Schwind, Moritz. Winters Abſchied, Bilderbogen „Der Winter“.	Holzſchnitt	
59.	Schwind, Moritz. Der geſtiefelte Kater, Bilderbogen.	Holzſchnitt	
60.	Schwind, Moritz. Von der Gerechtigkeit Gottes, Bilderbogen.	Holzſchnitt	
61.	Schwind, Moritz. Die ſchöne Lau.	Radierung	
62.	Schwind, Moritz. Aſchenbrödel.	Gemälde	Ulſtadt
63.	Schwind, Moritz. Aſchenbrödel, Teilanſicht mit 1. Bild.	Gemälde	Ulſtadt
64.	Schwind, Moritz. Aſchenbrödel, 2. Bild.	Gemälde	Ulſtadt
65.	Schwind, Moritz. Aſchenbrödel, 3. Bild.	Gemälde	Ulſtadt
66.	Schwind, Moritz. Aſchenbrödel, 4. Bild.	Gemälde	Ulſtadt
67.	Schwind, Moritz. Von den ſieben Raben I.	Gemälde	Weimar
68.	Schwind, Moritz. Von den ſieben Raben III.	Gemälde	Weimar
69.	Schwind, Moritz. Die ſchöne Meluſine I.	Gemälde	Wien
70.	Schwind, Moritz. Der Einſiedelmann.	Holzſchnitt	
71.	Führich, Joſeph. Solitudo.	Holzſchnitt	
72.	Führich, Joſeph. Lob Gottes aus der Natur.	Holzſchnitt	
73.	Führich, Joſeph. Der Heilige Wendelin. Blatt 8.	Zeichnung	
74.	Führich, Joſeph. Heimkehr des verlorenen Sohnes.	Kupferſtich	
75.	Führich, Joſeph. Ruth als Ährenleſerin.	Kupferſtich	
76.	Führich, Joſeph. Ruth und Boas.	Kupferſtich	
77.	Richter, Ludwig. Ruhende Hirtenfamilie.	Radierung	
78.	Richter, Ludwig. „Die Kerze“ zu Muſäus „Die ſtumme Liebe“.	Holzſchnitt	
79.	Richter, Ludwig. „Gaudeamus igitur“ (Deutſche Studentenlieder).	Holzſchnitt	
80.	Richter, Ludwig. Die Mittagsruhe im Korn (Fürs Haus).	Holzſchnitt	
81.	Richter, Ludwig. Der Kleinhandel (Neuer Strauß fürs Haus).	Holzſchnitt	
82.	Richter, Ludwig. Das erſte Ofenfeuer (Fürs Haus).	Holzſchnitt	
83.	Richter, Ludwig. Veſper (Der Sonntag in Bildern).	Holzſchnitt	
84.	Richter, Ludwig. „Liebesglück“ aus Schillers „Lied von der Glocke“.	Holzſchnitt	

Zeittafel

		Seite
1802—10	Runge: Die Tageszeiten	59
1808	Overbeck gründet in Wien die Lukasbrüderschaft	9
1811	Die Klosterbrüderschaft von San Isidoro in Rom	9
1809—16	Cornelius: Faust	36
1811	Cornelius: Taunusreise	21
1812—17	Cornelius: Nibelungen	42
1817	Die Fresken der Casa Bartholdy in Rom	10, 50
1821	Die Fresken der Glyptothek in München	10, 58, 60
1823	Richter: 30 Ansichten der sächsischen Schweiz	145
1825	Schwind: Vignetten zu 1001 Nacht	113
1827	Die Fresken der Villa Massimi in Rom	134
1828	Delacroix: Faustlithographien	40
1829	Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen	60
1830	Richter: Malerische Ansichten der Umgebung von Salzburg	145
1831	Führich: Genovefa	136
1832	Neureuther: Randzeichnungen zu den deutschen Klassikern	60
1833	Schwind: Album für Raucher und Trinker	114
1835	Rethel: Rheinischer Sagenkreis	95
1840	Rethel: Nibelungen	45
1842—44	Rethel: Der Karthagerzug über die Alpen	98
1842—43	Schwind: Fresken in der Karlsruher Kunsthalle	32, 112
1843	Schnorr und Neureuther: Nibelungenillustration	44
1843—45	Overbeck: Christliche Zeichnungen	50
1840	Rethel: Karlsfresken im Aachener Rathause	32, 100
1840—50	Genelli: Leben einer Hexe, Leben eines Wüstlings	80
1849—52	Schwind: Die Symphonie	62
1849	Rethel: Auch ein Totentanz	100
1848—50	Schwind: Münchner Bilderbogen	118
1850	Rethel: Bibel, Psalmen	95
1850	Richter: Ruhende Hirtenfamilie	146
1851	Führich: Fresken in der Altlerchenfelder Kirche in Wien	32
1852—54	Schwind: Aschenbrödel	128
1854—55	Schwind: Fresken auf der Wartburg	32, 112
1857	Schwind: Das Märchen von den sieben Raben	128
1858—61	Richter: Fürs Haus	149
1860	Schnorr: Bilderbibel	69
1861	Richter: Der Sonntag	152
1862	Schwind: Die Lachnerrolle	126

Seite

1863 Führich: Der Bethlehemitische Weg 136
1864 Richter: Neuer Strauß fürs Haus 151
1866 Führich: Er ist auferstanden 136
1868 Schwind: Die schöne Lau 126
1868 Führich: Die Nachfolge Christi 131
1869 Führich: Das Leben Marias; Der verlorene Sohn 136, 139
1870 Schwind: Die Melusine 129
1871 Führich: Die Legende vom heiligen Wendelin 138
1873 Führich: Das Buch Ruth; Der arme Heinrich 136, 140
1875 Führich: Der Psalter 136

*

Bendemann, Eduard	1811—1889	Müller, Andreas	1811—1890
Bewick, Thomas	1753—1828	Naeke, Gustav Heinrich	1785—1835
Bürkner, Hugo	1818—1897	Neureuther, Eugen Napoleon	1806—1882
Camphausen, Wilhelm	1818—1885	Olivier, Ferdinand	1785—1841
Carstens, Asmus	1754—1798	Overbeck, Friedrich	1789—1869
Cornelius, Peter	1783—1867	Pforr, Franz	1788—1812
Delacroix, Eugène	1798—1863	Quaglio, Domenico	1786—1837
Dietrich, Anton	1833—1904	Reinhart, Johann Christian	1761—1847
Dillis, Cantius	1779—1856	Rentzsch, Johann Friedrich	1792—1856
Echter, Michael	1812—1879	Rethel, Alfred	1816—1859
Flarman, John	1755—1826	Richter, Ludwig	1803—1884
Friedrich, Caspar David	1774—1840	Runge, Philipp Otto	1777—1810
Führich, Joseph	1800—1876	Schinkel, Karl Friedrich	1781—1841
Gaber, August	1823—1894	Schnorr von Carolsfeld, Julius	1794—1872
Genelli, Bonaventura	1798—1868	Schwind, Moritz	1804—1871
Gubitz, Friedrich Wilhelm	1786—1870	Steinle, Eduard	1810—1886
Ingres, Jean A. D.	1780—1867	Trenkwald, Joseph Matthias	1824—1897
Kaulbach, Wilhelm	1805—1874	Unger, Johann Georg	1715—1788
Kobell, Wilhelm	1766—1855	Unger, Friedrich	1753—1804
Koch, Joseph Anton	1768—1839	Veit, Philipp	1793—1877
Krüger, Franz	1797—1857	Wasmann, Friedrich	1805—1886
Morgenstern, Christian Ernst	1805—1867	Zingg, Adrian	1734—1816

Namen-Verzeichnis

In dieses Verzeichnis wurden nur die Namen jener Personen aufgenommen, über die auf den angegebenen Seiten etwas Wesentliches gesagt ist.

Beethoven, Ludwig 62 f., 112
Bewick, Thomas 85
Bürger, Gottfried August 62
Bürkner, Hugo 86
Carus, Karl Gustav 28
Chodowiecki, Daniel 61, 148, 167
Cornelius, Peter 10, 21 f., 25 f., 27, 30, 33, 36 f., 41 f., 49, 58 f., 60
Dante, Alighieri 74 f., 76 f.
Delacroix, Eugène 40
Dürer, Albrecht 1, 11, 18, 20, 30, 58, 61, 137
Eberhardt, Konrad 25
Eichendorff, Joseph 4, 168
Feuerbach, Anselm 72, 94, 141
Flaxmann, John 74, 78 f.
Fichte, Johann Gottlieb 3
Führich, Joseph 6, 19 f., 91, 131 f., 169
Gaber, August 86, 104
Genelli, Bonaventura 22, 23 f., 34 f., 49, 53 f., 72 f., 74, 80 f., 132, 140, 141, 169
Goethe, Wolfgang 1, 6, 32, 36 f., 40 f., 60 f., 113, 136, 151 f., 167, 168
Görres, Joseph 10
Grimm, Wilhelm 13
Gubitz, Friedrich Wilhelm 86
Heine, Heinrich 13
Heyse, Paul 54
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 41
Hoffmann, Heinrich 89
Hölderlin, Friedrich 2
Humboldt, Wilhelm von 16, 35
Jegher, Christoph de 85
Ingres, Jean, A. D. 12, 26 f., 79 f.
Kaulbach, Wilhelm 18, 52 f., 54
Kestner, Georg August 15
Koch, Joseph Anton 29, 73, 145
Lachner, Franz 126
Mackart, Hans 134
Menzel, Adolf 86
Mörike, Eduard 126
Mozart, Wolfgang Amadeus 114
Naue, Julius 126
Neureuther, Eugen Napoleon 57, 60 f.
Overbeck, Friedrich 9, 50 f., 134
Passavant, Johann David 11
Paul, Jean 148
Pecht, Ludwig 113
Piranesi, Giambattista 28
Reinick, Robert 104
Rethel, Alfred 14, 45 f., 91, 93 f., 169
Richter, Karl August 145
Richter, Ludwig 12, 13, 22 f., 29, 82, 86, 119, 121, 143 f., 163, 169
Ringseis, Johann Nepomuk 33
Runge, Philipp Otto 8, 19, 28, 56, 58 f., 137
Schack, Adolf Friedrich 74
Schelling, Friedrich Wilhelm 67
Scherer, Georg 88
Schiller, Friedrich 83, 156
Schinkel, Karl Friedrich 123
Schlegel, August Wilhelm 6, 25
Schlegel, Friedrich 8, 16, 25, 57
Schmid, Christoph 89
Schnorr von Carolsfeld, Julius 24, 28 f., 44 f., 51, 69 f., 136
Schwind, Moritz 13, 62, 91, 111 f., 131 f., 138, 168
Senefelder, Aloys 11
Spekter, Otto 88
Steinle, Eduard 50 f.
Stolterfoth, Adehaid von 95
Tieck, Ludwig 121, 136, 146
Uhland, Ludwig 10
Unger, Johann Georg 85
Unger, Friedrich Gottlieb 86
Veit, Philipp 52
Waldmüller, Ferdinand Georg 134
Wasman, Friedrich 26
Zingg, Adrian 144

Meisterwerke der Galerien Europas

Band I.

München / Die Königliche Ältere Pinakothek

263 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. Karl Voll . . . . . vergriffen

Band II.

Dresden / Die Königliche Galerie

300 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. H. W. Singer . . . . . Mark 30.—

Band III.

London / National Gallery

222 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. Karl Voll . . . . . vergriffen

Band IV.

Amsterdam / Das Rijks-Museum

208 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. Karl Voll . . . . . Mark 30.—

Band V.

Haag / Königliche Galerie und Haarlem / Galerie der Stadt

125 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. Karl Voll . . . . . Mark 24.—

Band VI.

Kassel / Die Königliche Galerie

209 Abbildungen. Mit Einleitung von Professor Dr. Karl Voll . . . . . Mark 30.—

Band VII.

St. Petersburg / Die Kaiserliche Eremitage

239 Abbildungen. Mit Einleitung von Baron Nicolas Wrangell . . . . . vergriffen

Band VIII.

Berlin / Das Kaiser Friedrich-Museum

260 Abbildungen. Mit Einleitung von Dr. O. Fischel . . . . . Mark 30.—

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Franz Hanfstaengl, Verlag, München

3 1197 00381 1707

Date Due

All library items are subject to recall 3 weeks from the original date stamped.

NOV 1 4 2002

MAY 2 1 2008

DEC 0 4 2017

Brigham Young University